

٢٠٠١
د. عبد الله
مصر



جامعة الإسكندرية
كلية الفنون الجميلة

التصوير الجداري في مدينة الاسكندرية منذ بداية القرن
التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين
(دراسة تاريخية وتحليلية)

MURAL PAINTING IN ALEXANDRIA CITY FROM THE BEGINING
OF THE 19th CENTURY TO THE MIDDLE OF THE 20th CENTURY
(HISTORICAL & ANALYTICAL STUDY)

رسالة مقدمة من

زينب محمد نور الدين عبد المالك

المعيدة بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية

لنيل درجة الماجستير

في الفنون الجميلة تخصص التصوير

شعبة جداري

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور محمد شاكر عبد الخالق

بقسم التصوير بجامعة الاسكندرية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الجزء الأول

شكر وتقدير

إلى أستاذي الفنان الدكتور

محمد شاكر عبد الخالق

على جهده الصادق وأمانته

في الإشراف

على إعداد هذه الرسالة

زينب نور

محتويات البحث

- المقدمة

الباب الأول

العمارة في مدينة الاسكندرية منذ بداية القرن
التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

الفصل الأول : مدخل الى أهم العوامل والتطورات التي أثرت على الطرز المعمارية والتصوير
الجدارى بمدينة الاسكندرية .

الفصل الثانى : الاتجاهات المعمارية السائدة فى مدينة الاسكندرية .

الفصل الثالث: التصوير الجدارى فى مدينة الاسكندرية .

الباب الثانى

التصوير الجدارى بالعمارة الدينية فى مدينة الاسكندرية
منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

الفصل الأول : التصوير الجدارى بالعمارة المسيحية .

الفصل الثانى : التصوير الجدارى بالعمارة الإسلامية .

الفصل الثالث : التصوير الجدارى بالعمارة اليهودية .

الباب الثالث

التصوير الجدارى بالعمارة المدنية فى مدينة الاسكندرية
منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

المقدمة

منذ فجر التاريخ وقد ارتبطت فنون التصوير الجدارى بالعمارة ..وقد تنوعت صور هذا الارتباط واختلفت من مكان إلى آخر وهكذا الحال بالنسبة لعنصر الزمن ..والذى يتحدد فى موضوع هذا البحث من خلال فترة معينة تبدأ منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً ..وذلك فى مدينة الاسكندرية ، حيث ارتبطت فيها هذه الفترة الزمنية بتطورات شملت جميع المجالات والتي قد أثرت بشكل أو بآخر على العديد من المظاهر بمجتمع المدينة ،وقد كانت الفنون المرتبطة بالعمارة من أهم المجالات التى اتضحت فيها هذه التأثيرات ..ولاسيما فنون التصوير الجدارى ..

ومشكلة البحث تكمن فى التعرف على أهم خصائص ومميزات الحركة التشكيلية المتمثلة فى فنون التصوير الجدارى والتي ظهرت فى المدينة فى الفترة المحددة لموضوع البحث ..من خلال دراسة تاريخية وتحليلية لأهم العوامل والظروف التى ساعدت على نشأة هذه الحركة وتطورها ..مع عمل رصد وتتبع شامل لأصول أهم الأعمال الفنية فى مجال التصوير الجدارى التى تمثل وتعبر عن اتجاهات هذه الحركة ..وكذلك التعرف على أهم المزايا والعيوب والآثار الجانبية التى قد تميزت بها الحركة تشكيمياً أو تقنياً .

وعلاقة فنون التصوير الجدارى بالعمارة تختلف اختلافاً نسبياً حسب الوظيفة ..فالفنان أو المصور الجدارى يفضل أن يشترك مع المعمارى منذ بداية التصميم ،ولكن على اختلاف درجات العلاقة فيما بين العمارة والتصوير الجدارى ..تظل هذه العلاقة حتمية،ولذلك كان من الضرورى لموضوع البحث أن يتطرق أولاً إلى العمارة فى المدينة فى نفس الفترة موضوع البحث كارتباط شرطى منذ البداية .

ولعل العمارة قد كانت من أقرب النقاط البحثية التى قد تواجدت فيها المراجع التى يمكن الرجوع إليها والتي تخص تاريخ المدينة فى الفترة الزمنية موضوع البحث ..إلا أنها هى الأخرى لم تتوافر بكثرة ..وغالباً ما كانت ترجع إلى باحث أو اثنين على الأكثر من حيث تناول الأكاديمي الذى يمكن الاعتماد عليه ..أما فيما عدا هذه النقطة ..فلم يكن هناك أية مراجع ذات علاقة مباشرة بموضوع البحث ،وقد كان الاعتماد الأكبر فى ذلك على نتائج البحث

الميداني..ولذلك يحاول هذا البحث أن يضيف لمجال التصوير الجدارى بشكل خاص والفنون المرتبطة بالعمارة بشكل عام ..من خلال فترة زمنية محددة من تاريخ مدينة الاسكندرية .
والجدير بالذكر أن البحث الميداني الذى قمت به ..قد تعرض للعديد من الصعوبات والعراقيل ..حيث أن معظم الأماكن لم تكن متاحة لتوقيع شروط البحث عليها رجوعاً فى أغلب الأحيان إلى دواعى أمنية ..وقد حاولت الدراسة التغلب على ذلك باختيار أكثر النماذج تمثيلاً لهذه الجهات من حيث الوظيفة المعمارية التى يقوم بها المبنى ، وذلك فضلاً عن مشكلة تعرض أغلب أعمال التصوير الجدارى التى ترجع الى الفترة موضوع البحث إلى الإهمال والتخريب العفوى أو المتعمد ..فأصابها نتيجة لذلك تدمير أو تشويه جزئى أو شامل..وقد يكون العمل الفنى نفسه غير موثق لدى الجهة التى تمتلك المبنى الموجود به وخاصة فى تلك المنشآت التى قد انتقلت ملكيتها من جهات لأخرى .

وقد قُسم البحث إلى ثلاثة أبواب :

- الباب الأول..ويتناول العمارة فى المدينة فى الفترة موضوع البحث .. وهو مكون من ثلاثة فصول :

الفصل الأول وعنوانه (مدخل الى أهم التطورات التى أثرت على الطرز المعمارية والتصوير الجدارى بالمدينة) .

الفصل الثانى وعنوانه (الاتجاهات المعمارية السائدة فى المدينة) .

الفصل الثالث وعنوانه (التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية) .

- الباب الثانى ويتناول التصوير الجدارى فى العمارة الدينية بالمدينة فى الفترة موضوع البحث وهو مقسم إلى ثلاثة فصول :

الفصل الأول وعنوانه (التصوير الجدارى بالعمارة المسيحية) .

الفصل الثانى وعنوانه (التصوير الجدارى بالعمارة الإسلامية) .

الفصل الثالث وعنوانه (التصوير الجدارى بالعمارة اليهودية) .

- الباب الثالث وهو عبارة عن فصل واحد ..يتناول التصوير الجدارى فى العمارة المدنية بالمدينة فى الفترة موضوع البحث .

والبحث يطرح عدة تساؤلات يفترض من خلال الإجابة عليها الوصول إلى غاية هذا

البحث والهدف منه .. وهذه التساؤلات هي :

- ما هو مدى تأثير التطورات التاريخية وما ترتبط به من مجالات إنسانية على فنون العمارة ؟
- ما هي الوظائف التي قد انتشر من خلالها التصوير الجدارى بالمدينة ؟
- هل كان هناك اتجاهات أو أساليب معينة قد طغت فى انتشارها على أساليب أخرى أم أن المجتمع كان متسعا للكثير من هذه الأساليب دون تبلور أحدهم على الآخر ؟
- ما هو مدى استقاء الفنانين من التراث الأصلي للمدينة والتعبير عنه فى أعمالهم الجدارية ؟
- ما هي التقنيات التي قد ذاع استخدامها فى تنفيذ أعمال التصوير الجدارى بالمدينة آنذاك، وهل كانت ملائمة للبيئة المصرية أو السكندرية ؟
- ما هو مدى تأثير العقيدة الدينية على تناول العمارة لفنون التصوير الجدارى بالمدينة؟

تلك كانت مجموعة من التساؤلات التي سوف تحاول الدراسة الإجابة عليها من خلال

هذا البحث

الباب الأول

العمارة فى مدينة الاسكندرية منذ بداية
القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

الفصل الأول

مدخل إلى أهم العوامل والتطورات التي أثرت على
الطرز المعمارية والتصوير الجداري بمدينة الاسكندرية

«مقدمة تاريخية عن مدينة الاسكندرية :

تعتبر مدينة الاسكندرية من أهم وأكثر المدن ذات الرصيد الحضاري الكبير والمتنوع على مر التاريخ .. وذلك لما لها من أهمية متميزة في تاريخ العالم القديم والحديث على حد سواء .. بشكل عام .. والتاريخ المصرى بشكل خاص .

ونظراً لموقع مدينة الإسكندرية الجغرافي المتميز.. فقد شهدت وتأثرت بالعديد من الحضارات والفنون .. فاكتملت بذلك سمات وعلامات مميزة .. منها ما قد امتزج وتعايش مع التأثيرات والطرز المحلية الموروثة عبر التاريخ، ومنها ما قد استقر ونما بأسلوبه وطبيعته الوافدة .. فضلاً عن استمرار السمات المحلية، والتي بدورها قد تطورت عبر التاريخ .

ولما كانت فنون التصوير الجدارى على ارتباط وثيق بالعمارة .. حيث أنها تمثل الوسيط الأساسي لتقديم هذه الفنون وذلك منذ فجر التاريخ وحتى العصر الحديث .. كان هناك من الأهمية ما يستدعى تناول أهم الظروف والمؤثرات التي صاحبت تطور العمارة وتنوع اتجاهاتها وطرزها .. لما في ذلك من تأثيرات مباشرة على نوعية واتجاهات فنون التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية في الفترة الزمنية المحددة للبحث .

وعندما أتى الاسكندر الأكبر سنة ٣٣١ ق.م إلى مصر .. استقبله الشعب المصرى استقبلاً حسناً حيث أن الأخبار والشائعات قد سبقته إلى أهلها بأنه ابن الإله المصرى آمون .

وأمام قرية راكوتيس الواقعة تجاه جزيرة فاروس نبتت فكرة إعادة تخطيط مدينة الاسكندرية حيث يتجه علماء الآثار فى الأعوام السابقة إلى أن المدينة ليست وليدة تخطيط اليونانيين وإنما تؤكد الآثار المصرية القديمة التي ترجع الى الدولة الوسطى والتي قد عثر عليها مؤخراً أن الاسكندرية قد عاصرت فراعنة مصر القدامى.

وكان الغرض الأول من إعادة إنشاء هذه المدينة هو توجيه تجارة مصر الخارجية شطر البحار أفضل من طرق القوافل الشاقة والمعرضة فى الصحراء لكل عوامل الهلاك .

وبالفعل " استدعى الاسكندر الأكبر المهندس دينوكرات **Dinocrates** وعهد إليه بعمل مشروع تخطيط المدينة ، ويتميز هذا التخطيط بتقسيم الرقعة العمرانية للمدينة إلى شوارع مستقيمة

منتظمة طولاً وتتقاطع مع شوارع تمتد عرضاً في زوايا قائمة .. وجدير بالذكر أن هذا التخطيط لم يتغير بعد دخول العرب إلى المدينة، وكان أول عمل إنشائي هو مد جسر بين جزيرة فاروس وقرية راقودة على هيئة لسان عرضه حوالى ٣٠ متر .. وما لبث هذا اللسان أن اتسع وأصبح أحياءً عامرة (الأنفوشي - رأس التين - المنشية)، ونشأت المدينة العظيمة إذن مبعدة على الشريط الرملى الضيق الذى يفصل بحيرة مريوط عن البحر الأبيض المتوسط فحفظت لنفسها في هذه المنطقة شخصية جذابة مستقلة جاءت لتحالف مع المدن المصرية لا لتندمج فيها على حد تعبير الرومان (الاسكندرية أولاً ثم القطر المصرى ثانياً) "١٠ .

وقبل أن يكتمل أيا من هذه الإنشاءات بالاسكندرية توجه الاسكندر إلى شن حملته على آسيا .. وبعد وفاته سنة ٣٢٣ ق.م أصبحت مصر من نصيب القائد بطليموس ، وقد استمرت أسرة البطالة تحكم من سنة ٣٢٣ الى ٣٠ ق.م بانهاء حكم الملكة كليوباترا .. وقد استُكملت الأعمال التخطيطية والإنشائية لمدينة الاسكندرية فى عصر البطالة " وبحلول عام ٢٠٠ ق.م أصبحت الاسكندرية أكبر مركز للأدب والعلوم و الرياضيات فى العالم القديم " ٢٠ .

ومن أهم الإنجازات و الأعمال التخطيطية الميزة للإسكندرية فى عهدهم :

- خلق ميناءين فى وقت واحد بعد وصل الجزيرة بالشاطئ بواسطة الجسر الممتد وهما الميناءين الشرقي والغربي وفى منتصف جزيرة فاروس ميناء ثالث قديم وهو شاطئ الأنفوشي .

- أقيمت أعجب منارة فى التاريخ القديم أخذت اسم فاروس ويقال أنها كانت مكان قلعة قايتباى الآن .

- تم تخطيط الاسكندرية فى شوارع متوازية متقاطعة الرئيسى فيها هو طريق الحرية الحالى والذى كان يسمى بالشارع الكانوبى لأنه كان يتجه شرقا نحو ضاحية كانوب (أبى قير حالياً) متقاطعا مع شارع النبى دانيال الذى كان يسمى (السيما أو السوما) والسوما باليونانية معناها الجسد .

- بنى البطالة لأنفسهم حيا جديدا يسمى حى الملوك .. مركزه محطة الرمل الحالية ، كما استخدموا الميناء الشرقية ورأس لوكياس (السلسلة) كميناء للوكهم .

- أخذ حى اليهود موقعه فيما بين المنشية ومحطة الرمل .

١٠ - فؤاد فرج ، الاسكندرية ((تاريخ المدينة القديمة ودليل المدينة الحديثة) - ص٦.

٢٠ - Michael Haag , Alexandria , p 3 .

- استقر أغنياء القوم والنازحين من الإغريق في قرية كانوب (أبى قير) بينما اتخذ الفقراء وعامة الشعب مأواهم فى منطقة كوم الشقافة وكرموز وراغب ثم اتسعت أماكنهم حتى غطت ما وراء الأنفوشى و الميدان .

وهكذا أصبحت الاسكندرية فى عصر البطالة عاصمة العالم القديم ومنازته، وقد نزح إليها بمرور الأعوام قبائل من الفرس والبابليين واليونانيين والمغاربة .. ولم تكن سياسة التنوير والعلم التى اتبعتها البطالة هى فقط التى أدت إلى التقدم الذى شهدته مدينة الاسكندرية فى ذلك الوقت .. فقد كان شريكا فى هذا التقدم الرصيد التاريخى المصرى العريق فى البلاد .. فعلى سبيل المثال .. عندما انتهج البطالة سياسة المصالحة الدينية مع الشعب لاسترضائه، اهتموا إلى طريقة المزوجة بين العقيدتين المصرية القديمة والأجنبية عنها، وبالفعل ظهرت عبادة جديدة تحت اسم (سيرأبيس) وبنى معبد السيرابيوم فى الحي الشعبى بكوم الشقافة حيث عبد عجل أبيس وقدمت له القرابين من المصريين و اليونانيين على السواء .. كمظهر من أهم مظاهر امتزاج وتفاعل الحضارات بالمدينة ..

غير أن هذا الازدهار الذى قد نعمت به الاسكندرية منذ نشأتها قد توقف حين وقعت فريسة فى أيدي الرومان كسائر أقاليم مصر بعد هزيمة جيوش وأساطيل الملكة كليوباترا فى سنة ٣١ ق.م .. وقد كانت سياسة الرومان تتسم بالعنف والقسوة .. وقد أوقعوا بين الإغريق و اليهود فذبخوا بعضهم البعض وهدموا المعابد .. واستمر التخريب حتى القرن الثانى الميلادى الذى كانت قد تسربت قبله الديانة المسيحية إلى مصر والتى قد ازدهرت نسبيا بمدينة الاسكندرية حيث "دخلت الديانة المسيحية الاسكندرية تحديدا فى ٤١ ميلادية حسب تأريخ القديس مارك "١٠ .. وقد أرخت الكنيسة القبطية تقويمها المعروف بتقويم الشهداء منذ اعتلاء دقلديانوس عرش الإمبراطورية الرومانية سنة ٢٨٤ م .

وبعد اعتراف الإمبراطورية الرومانية بالديانة المسيحية فى عهد قسطنطين الأول (٣٢٣-٣٣٧م) .. سرعان ما أنشئت الكنائس فى الاسكندرية على أسس المعابد القديمة وحاول المسيحيون

محو آثار العبادات القديمة بها ، وبدلاً من الازدهار السياسي والعلمي في عصر البطالمة أصبحت الاسكندرية تتزعم الازدهار الروحاني ونافست القسطنطينية في المسيحية وفلسفتها وتصارعت المذاهب التي تحمل في بواطنها روح الثورة والتحرر حتى طرد الإمبراطور بطريك الاسكندرية (ديسقورس) فأعلن المصريون عصيانهم .. وبالغ الأباطرة في سياستهم التعسفية حتى بلغ العداء أشده بين المصريين و الروم الأمر الذي مهد للعرب سبيل فتح مصر ..

وبالفعل تم الفتح العربي لمصر عام ٦٤٠ م على يد عمرو بن العاص .. الذي قد دخل الاسكندرية في أواخر عام ٦٤١ م بعد أن وصلت إلى درجة عالية من التخريب ، والجدير بالذكر أن أهل مصر (القبط) قد قدموا المعونة للقائد عمرو بن العاص لدخول الاسكندرية وأصبحوا أشبه بالقوات المساعدة للعرب .. وذلك بعد ضمان حرية العبادة وتأمين الكنائس ، كما تم الاتفاق على السماح لليهود بالبقاء في الاسكندرية والإقامة بها .

وفي العصر الإسلامي تحولت العاصمة إلى القسطنطينية وكان من الطبيعي أن تفقد الاسكندرية بعضاً من أهميتها القديمة نتيجة لاتجاه مصر نحو العالم العربي وانفصالها عن العالم الروماني وبقيت الاسكندرية ثغراً للرباط والجهاد البحري الأمر الذي كبدها الكثير من الخسائر الفادحة .. وقد زارها العديد من الصحابة " واتخذت الاسكندرية شكل الكعبة الدينية التي يؤمها العلماء من الشرق والمغرب و يأوى إليها كل مضطهد ، وفي عهد المأمون هاجر إليها الربضيون الذين طردوا من الأندلس " ١ .

وبنيت فيها المساجد بأسماء الصحابة والأولياء الذين نزلوا بها ، و لكن بالرغم من تلك التطورات إلا أن مدينة الاسكندرية بعد الفتح العربي قد تدهورت أحوالها مقارنة بالازدهار والانتعاش في الفترات السابقة على هذا الفتح ، وذلك التدهور كان نتيجة للعديد من الأسباب .. منها تقلص المناطق المعمورة بسبب تخريب جوانب من أسوارها الشرقية والجنوبية ونقص عدد سكانها بعد الفتح العربي .

ولم تشهد الاسكندرية عهدا جديدا للانتعاش إلا فى القرن التاسع الميلادى فى عهد الدولة الطولونية على يد أحمد بن طولون الذى أمر بإعادة تخطيط المناطق العشوائية بها والإصلاحات اللازمة واعتنى بالساحل فحصنه كما رمم منارها الذى كان قد تهدم بفعل الزلزال بالقرن الثامن الميلادى .

وفى العصر الفاطمى (٩٦٩م) لم يتغير تخطيط الاسكندرية كثيرا عنه فى العصر الطولونى، وقد نعمت المدينة فى العصر الفاطمى بالرخاء والازدهار مما دفع بعجلة البناء والتشييد حتى أصبحت المدينة تزخر بالقصور الفخمة والبساتين والمنتزهات .. ومما يذكر فى تلك الحقبة الزمنية أن "الاسكندرية قد انفردت بملامح مغربية مميزة دونها عن غيرها من المدن المصرية ويرجع ذلك إلى موقعها الجغرافى وارتباطها الوثيق بحرا وبرا ببلاد المغرب والأندلس ولذا أطلق عليها (باب المغرب)". ١٠ .. حيث زارها العديد من علماء الأندلس والمغرب الذين بقيت أسماؤهم وبنيت لهم الأضرحة و الجوامع مثال ضريح أبى العباس والبوصيرى وغيرهم .

وقد استمر هذا الازدهار فى عصر الدولة الأيوبية (١١٧١م) بمدينة الاسكندرية حيث حظيت بنصيب وافر من البناء والتطور العمرانى والنشاط التجارى والعلمى وعلى غرار ما حدث فى الدولة الفاطمية ، استضافت الاسكندرية جالية مغربية كبيرة قد أضافت إلى المدينة الكثير من علمها وفنها كما ساهمت فى الدفاع عنها، هذا بالإضافة إلى دور الاسكندرية فى الأعمال الجهادية و المعارك الحربية مما جعل صلاح الدين الأيوبي يهتم بها.. بتقوية أجهزة الدفاع والحراسة بها لحفظ السواحل و الموانئ .. ويذكر أنه ما زال اسم (السلسلة) يطلق على مدخل الميناء الشرقى وذلك بسبب انه قد جرت العادة فى تلك الفترة أن تشد سلاسل حديدية فى البحر عند مدخل الميناء لحمايتها.

أيضا من عصور الرخاء التى قد عاشتها الاسكندرية هو عصر دولة المماليك.. فقد بلغت فيه ذروة تقدمها العمرانى نتيجة للنهضة الاقتصادية التى لم تشهدها المدينة فى عصر من عصورها الإسلامية السابقة ، "وليس أدل على ازدهار العمران السكندرى فى هذا العصر من كثرة المنشآت المعمارية وتنوعها ، وهى منشآت تتفق مع الانتعاش الاقتصادى الذى أصاب

المدينة بسبب تحول طرق التجارة إليها^١ ، وقد شهدت الاسكندرية فى عصر الملك الأشرف أبو النصر قايتباى رخاء كبيرا ، ومن أميز أعماله الباقية حتى الآن هو قلعته الشهيرة التى أقيمت عند موضع منار الاسكندرية القديم .

وسنة (١٤٧٨م) وقع حدث خطير كان له أثر عميق على مسار الحياة فى مصر عامة وفى الاسكندرية خاصة ، وهو اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح حيث ضمن البرتغاليون بذلك الاكتشاف السيادة لأنفسهم فى الأسواق الخارجية ، وبذلك قد تحول طريق التجارة عن مصر مما قد أشاع مظاهر التدهور و الاضمحلال وتأخر العمران وخاصة فى مدينة الاسكندرية ..

وقد ختم الفتح العثمانى لمصر (١٥١٧م) نهاية هذه المأساة وفقدت الاسكندرية مكانتها القديمة و انكمش عمرانها .. وقد ظلت الحال هكذا.. إلى أن قدر لها أن تبعث من جديد ابتداء من حكم محمد على (١٨٠٥م) .. حيث يعتبر هذا الحكم نقطة تحول كبرى فى تاريخ مصر الحديث عامة والاسكندرية خاصة والتى قد "غدت من أهم مدن وموانئ البحر المتوسط فى وقتنا الحالى ، وفى نهاية القرن الثامن عشر، اقتصررت مدينة الاسكندرية على المدينة التركية القديمة، التى لم تتخط حدودها ، آنذاك، حى الجمرك حاليا، ومع مطلع القرن التاسع عشر بدأ يظهر ما يطلق عليه (حى المنشية) "٢.. فبدأ محمد على باتخاذ الإجراءات اللازمة لتنمية المدينة وأدرك أهمية توصيلها ببقية أنحاء مصر .. إلى جانب إقامة المشروعات التى ساعدت على تغيير معالمها وتزايد عدد سكانها، ولاسيما الأجانب بصفة خاصة بسبب سياسة محمد على فى توسيع نطاق اتصالات مصر بالعالم الخارجى ، وكان من أهم الأسباب التى شجعتهم على الاستقرار بالمدينة استتباب الأمن والتسامح الدينى وحسن معاملتهم من قبل الحكام ، كما ارتبطت الاسكندرية بموانئ بعض الدول الأوروبية بخطوط بحرية متعددة .

وقد أخذت مدينة الاسكندرية فى النمو شيئا فشيئا طوال عهد خلفاء محمد على (١٨٤٨-١٨٧٩) حظيت خلاله برواج اقتصادى واجتماعى وعمرانى .. الى جانب النهضة التعليمية والعديد من مظاهر المدنية ..

* ١- أ.د السيد عبد العزيز سالم ، مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور ، ص ١٢٥ .

* ٢- أ.د عمر عبد العزيز عمر ، مقال بالمرجع السابق ، ص ١٣٨ .

إلى أن جاء الاحتلال البريطاني للبلاد (١٨٨٢ م) والذي قد تفاعل في أثنائه تاريخ الاسكندرية مع تاريخ مصر كلها تفاعلا واضحا .. وقد واكب ذلك توافد المزيد من الأجانب على الاسكندرية والتي قد تأثرت بمزيد من التطورات السياسية والاجتماعية وشهدت العديد من الأحداث والاضطرابات ومظاهر مقاومة الاحتلال .. وعندما أدى تدهور الحياة السياسية في مصر إلى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م ، كانت الاسكندرية في مقدمة المؤيدين للثورة ..

ونظرا لأن التطورات التي قد حدثت في تاريخ المدينة الحديث من أكثر التطورات التي انعكس تأثيرها على فن العمارة في تلك الفترة.. وبالتالي على التصوير الجدارى وهو موضوع البحث ، فسوف نتعرض لمزيد من التفاصيل الخاصة بذلك في أجزاء قادمة من البحث .

ومن خلال المقدمة التاريخية نكون قد استعرضنا أهم وأميز المتغيرات السياسية والتاريخية التي طرأت على مدينة الاسكندرية .. ليتضح لنا مدى الثراء والتنوع فى الرصيد الحضارى الذى قد أضفى على المدينة جوا من التفرد كنتيجة لمجموعة من التفاعلات المتنوعة المباشرة والغير مباشرة .. وخاصة إذا ما وضعنا فى الاعتبار كيفية تراكم هذه الحقبات الزمنية وتواليها ثم تأثير كل منهن على الأخرى وكيفية تعايشهن مع بعضهن البعض سواء إن كان ذلك من خلال الصراعات أو بالتوافق ..وقد كانت تلك النتيجة تتضح جليا فى مختلف مجالات الحياة بالاسكندرية ومن أوضحها العمارة والتي تأثر من خلالها المعمارىون باثنين من أهم الروافد الحضارية وهى الأوروبية وهو الرافد الأساسى والواضح .. إلى جانب الحضارات السابقة على أرض المدينة .. فكانت هناك فى كثير من الأحيان بعض المحاولات لدمج هذين الراقدين معا بشكل أو بآخر إلا أنها كانت فى النهاية غير مكتملة وهو ما سوف نتطرق إليه فى أجزاء قادمة من البحث ..، هذا وسوف نتناول أيضا تأثير ذلك كله على الفنون المرتبطة بالعمارة ولاسيما التصوير الجدارى ..

أهمية العمارة فى علاقتها بالتصوير الجدارى:

إن المقولة الشهيرة التى تعتبر الفنون هى مرآة المجتمع تشير فى حقيقة الأمر إلى أهمية الفن فى حياة الإنسانية منذ فجر التاريخ .. حيث أن ارتباط الإنسان بالفن عموماً ارتباط وثيق يختلف أسلوبه ومنهجه من عصر إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر .

ولعل الفنون التشكيلية بشكل عام وفنون التصوير الجدارى بشكل خاص .. كانت هى الأكثر أهمية من حيث امتداد جذورها فى باطن الزمان .. عندما شرع الإنسان البدائى فى خط رسومه على جدران الكهوف والتى يرجع بعضها إلى العصر الحجري القديم (شكل ١ ص ١٩) .

واستمر الإنسان فى مختلف الحضارات القديمة فى تقديم رسالة الفن إلى المجتمع بجميع طبقاته من خلال العديد من الوسائط والطرق كان من أهمها التصوير الجدارى .. الذى ظهر فى جميع دور الحياة من سكن وتعبّد وترفيه وقصور وغيرها من الأماكن (أشكال ٢-٣) .. سعياً وراء التعبير عن ذات المجتمع وعاداته وتقاليده ومعتقداته .. ووصولاً إلى المتلقي بشكل مباشر ومقترن بجميع صور الحياة ..

مما يوضح لنا كيفية رؤية وإيمان هذه المجتمعات القديمة بأهمية الفن وضرورة تواجده بشكل أساسى وطبيعى فى حياة الإنسان .. وهو الذى قد جعل الفنان آنذاك يصل إلى أعلى المراتب .

وبالرغم من صعوبة وتعقيدات التقنيات الخاصة بالتصوير الجدارى .. إلا أن إصرار الإنسان على تخليد ذكراه وفقاً لمعتقداته الدينية والفكرية جعله يستطيع أن يخلق ما نطلق عليه فى يومنا هذا التكنولوجيا التى تضمن له صحة وديمومة أعماله الفنية كما نراها فى أيامنا هذه . ونظراً لتطور المجتمعات عبر العصور .. اقترنت فنون التصوير الجدارى بالعمارة حيث أنها تشكّل بجميع أنواعها ووظائفها الأسطح الأساسية لهذه الفنون والتى كانت بدورها تتبع فى اتجاهاتها وخصائصها الطابع المعمارى الذى تنتمى إليه .. حيث أن الدور الأساسى لفنون التصوير الجدارى هو أن تكمل الرؤية المعمارية التى تحتويها والعديد من الفنون الأخرى .. تأكيداً للوحدة العضوية للعمل المعمارى .. وظيفَةً وشكلاً وفكراً وهى الوحدة العضوية التى حرص عليها فنانون الحضارات القديمة والعصور الوسطى وكذلك العصور الحديثة .. إذ أن العديد والعديد من الأمثلة التى قد تأصلت فيها جماليات الوحدة العضوية لمفردات الفنون التشكيلية للأعمال المعمارية عبر التاريخ توضح لنا أهمية هذا التوافق والانسجام .. فلا يأتى التصوير الجدارى ليقوم بدور الحلية

دوناً عن أى أدوار أخرى .. وإنما يجب أن يرتفع ويسمو الى درجة التعبير .. فهو فن تشكيلي يحمل التعبير بالمقام الأول وليس مجرد زخرفة .. وخاصة أنه يهدف الوصول إلى عامة المجتمع فتصبح له رسالة فى غاية الأهمية نحو رفع قيمة التذوق الفنى ودعم القيم الجمالية .

وحيث أن الأسطح المعمارية قد تختلف فى نوعياتها ووظائفها فكان لابد للتصوير الجدارى أن يتلاءم أيضاً مع الوظائف الطبقات الاجتماعية المختلفة .. وذلك من خلال تنوع تقنياته وأساليبه ..

والمعماري يجب وأن يكون على دراية بأبجديات التصميم .. بل إن كثير من المعماريين الذين قد لمعت أسماؤهم عبر تاريخ الفن نجدهم قد كانوا هم أنفسهم الفنانين الذين وضعوا تصميمات أعمال التصوير الجدارى بأعمالهم المعمارية بل ونفذوها بأيديهم أيضاً ..

ونظراً لهذا الاقتران الوثيق بين العمارة من ناحية وفنون التصوير الجدارى من ناحية أخرى .. كان من الضروري لموضوع البحث أن يتناول أهم التطورات التى أثرت على العمارة فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. والتى بدورها قد أثرت على فنون التصوير الجدارى ..

العمارة وأهم العوامل التي أثرت على تطوراتها واتجاهاتها بالمدينة :

"إن العمارة هي المرآة التي تنعكس عليها ثقافة الشعب ونهضته وتطوره" .. تلك هي كلمات فيكتور هيجو Victor Hugo *.. كما يقول المعماري يحيى حمودة في أحد مؤلفاته** أن "فن العمارة يفسر سمة وتطلع العصر كما يفسر هيكله الاجتماعي وظروف العمل والإنتاج" ..

وعندما نتكلم عن العمارة وبالتالي عن التصوير الجداري - كأحد الفنون المرتبطة بالعمارة - في أي من المجتمعات لابد وأن نرجع إلى أهم الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي قد أثرت على هذا المجتمع .. لتخرج من تفاعلات هذه الأبعاد مجموعة من الظروف والأجواء الجديدة والتي بدورها تترجم الى مجموعة من التطورات في مختلف الأشكال الحياتية في هذا المجتمع .

ونظراً لأن العمارة وفنونها عامة من أكثر هذه الأشكال الحياتية تميزاً والتي يتضح من خلالها تلك الأبعاد السالف الحديث عنها ، كان من الأهمية أن نتعرف من خلال هذا الجزء من البحث على أهم التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكذلك الثقافية التي أثرت في مجتمع الاسكندرية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا وبشكل أكثر تفصيلاً من المقدمة التاريخية، وذلك لتوضيح كيفية تطور فن العمارة وبالتالي فنون التصوير الجداري في المدينة في هذه الفترة .

* ومن المعروف أن مدينة الاسكندرية قد تم إعادة اكتشافها من جديد بعد تولى محمد على (الشكل ٤) *حكم مصر عام (١٨٠٥م) والذي نتجته للدراسات التي تمت أثناء الحملة

* د/م توفيق أحمد عبد الجواد - مصر العمارة في القرن العشرين - ص ٣ .

** التشكيل المعماري - ص ٣ .

* تمثال محمد على باشا من أعمال الفنان الفرنسي جاكومار Jacquemart وقد كان أول عمل نحى يتوسط ميدان عام ببلد إسلامي وذلك بفتوى من الإمام محمد عبده وبأمر من الخديوى اسماعيل .. وكان أول عرض له بالمعرض العالمى universal exposition عام (١٨٦٨م)، والقاعدة من رخام الكراراء ومن تصميم المعماري الفرنسي أمبرواز بودري A.Baudry .. وهو

الفرنسية على مصر استطاع أن يدرك مدى أهمية هذه المنطقة لكي تصبح جزءا من العالم التجاري والصناعي، وبذلك قد دخلت مصر منذ حكمه مرحلة جديدة من تاريخها تختلف عن جميع المراحل السابقة .. "فتيجة للفارق الحضاري بين مصر وأوروبا في تلك الفترة وتحقيقا لسياسة محمد علي الإصلاحية، اتجهت مصر نحو أوروبا في كل المجالات لتعويض هذا الفارق الحضاري، وكانت العمارة من أهم المجالات التي تأثرت بهذا التحول" ١٠ .

وتجربة الاسكندرية في أن تتحول من مجرد بقايا مدينة قديمة الى مدينة لها صفة الدولية .. هي ما يطلق عليه (الدولية الحديثة Neo-Cosmopolitanism) ، فقد نشأت هذه الصفة من تداخل مجموعة من الجنسيات والثقافات كان أغلبها من حوض البحر الأبيض المتوسط، وكان ذلك كما يقول الأستاذ الدكتور محمد فؤاد عوض* في إحدى محاضراته .. "بمحض رغبة وتنظيم الحكومة المصرية في الفترة من بدايات القرن التاسع عشر وحتى بداية الستينيات تقريبا من القرن العشرين .. و أن التعرض الى مدى تأثير ذلك على فن العمارة في البلاد في ذلك الوقت لا يمكن أن يكون على أساس علمي صحيح بدون التعرف على مسببات هذا التأثير من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية قد سادت البلاد وخاصة مدينة الاسكندرية آنذاك ، فالمسألة ليست مجرد رصد لأهم الطرز والاتجاهات المعمارية السائدة بالمدينة .. ولكنها مسألة سياسة عامة للتحديث وإعادة صياغة كاملة للمجتمع السكندري" ٢٠ .

ونتيجة لما تقدم بالإضافة إلى الأحداث التاريخية التي سبق ذكرها في المقدمة التاريخية عن الاسكندرية .. تكون ثقافة المدينة ثقافة غير خالصة ولكنها تجمع في مضمونها مجموعة من الثقافات والحضارات التي قد توالى وتعايشت مع بعضهم البعض لتصبح في النهاية شخصية الاسكندرية مميزة على المستوى الدولي ..

وبالفعل بدأ محمد علي في تحقيق هذا الحلم وهو ال Cosmopolitan بتنمية مدينة الاسكندرية ضمن خطته الشاملة في تطوير مصر كلها، غير أن الاسكندرية قد حظيت

أحد المعمارين الفرنسيين الذين استعان بهم الخديوي إسماعيل في تصميم العديد من الأعمال .. وقد وضع التمثال بالميدان عام (١٨٧٣م) .

* ١ - ناصر بسيوني مكاوي - دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة في مصر - ص ٩٥ .

* أستاذ بكلية الهندسة - قسم العمارة - جامعة الاسكندرية ..

* ٢ - محاضرة بمؤتمر (الاسكندرية وحوار الثقافات) - ٢٨/٩/١٩٩٧ م .

بنصيب وافر من هذه الخطة .. فهناك العديد من أعمال التنمية والتطوير التي قدمها محمد على لمدينة الاسكندرية .. من أهمها الأعمال والمشروعات الضخمة التي اهتمت بالبنية التحتية لها .

حيث بدأ بحفر ترعة المحمودية مستعيناً بالمهندس الفرنسي كوست COSTE وقد تم افتتاح الترعة عام (١٨٢٠م) وقد سهلت من صعوبة المواصلات وأسهمت في تحول التجارة إلى الاسكندرية إلى جانب كونها مورد إضافي للمياه العذبة والمساعدة على نمو الزراعة وانتشار البساتين، هذا بالإضافة إلى إقامته للمنشآت البحرية والصناعية التي أدت إلى تطور الاسكندرية عمرانياً واقتصادياً مثل استعانته بالمهندس الفرنسي سيريزى CERISY لتأسيس ترسانة الاسكندرية ، ثم اهتمامه بتوسيع وتطوير الميناء وتعميقه .

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد ، فعندما بدأت الحركة التجارية تنشط في المدينة أنشأ محمد على (ديوان التجارة والأمور الإفرنجية) حيث جعل مقره بالاسكندرية .. وكان هذا الديوان هو حلقة الوصل بين التجار والحكومة ، ومما لاشك فيه أن تلك الفترة قد كانت بمثابة انتعاشة للمدينة التي قد تحولت من مجرد أطلال قرية تحتضر أو مدينة تركية قديمة إلى مدينة جديدة تنقسم بالنمو العمراني والسكاني والازدهار الاقتصادي ، وتوافد عليها عدد كبير من الأجانب الذين قد استقروا بها وقاموا بنشاط تجارى كبير أسهم بشكل واضح في تطويرها .

ولم تكن هذه السياسة قاصرة على محمد على فقط .. ولكن الاسكندرية قد نعمت بفترات تطوير وتحديث أيضا على أيدي خلفائه وخاصة محمد سعيد باشا الذى تم في عهده (١٨٥٤-١٨٦٣م) الانتهاء من مد أول خط حديدي ينشأ في إفريقيا وكان يربط الاسكندرية بالقاهرة، وكذلك في عهد الخديوي إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) .. الذى تدفق في عهده الأجانب بأعداد هائلة بحثا عن المال والتجارة وبفضل تشجيعه .. والذى نتيجة لتعلمه بباريس وأنبهاره بحضارتها قد اعتزم منذ توليه العرش أن يجعل من مصر قطعة من أوروبا، "ففي عام ١٨٦٩ قرر إسماعيل باشا خديوي مصر الاحتفال بافتتاح قناة السويس التي كان قد تم إعادة حفرها في عهده وإعدادها صالحة للملاحة الدولية. وقرر دعوة إمبراطور فرنسا نابليون الثالث ورؤساء دول العالم لحضور هذا الاحتفال.. الأمر الذى استلزم ضرورة إعداد مدن القنال والقاهرة والإسكندرية وتنسيقها وتجميلها لتظهر بصورة مشرفة تعكس وجه مصر الحضارى" ١٠ ، فتعاقد مع الشركات الأجنبية لإنارة الاسكندرية ومد المياه النقية إليها .. وأنشأ الإدارة الصحية أو

* ١ - د. توفيق أحمد عبد الجواد - مصر العمارة في القرن العشرين - ص ٥ .

(Intendence Sanitaire) و اهتم بإنشاء المجارى تحت الأرض ، كما أمر بإنشاء الخط الحديدي الذى ربط المدينة بجهة (بولكلي) حالياً عن طريق سيدي جابر عام (١٨٧٨م) .. إلى جانب شبكة كبيرة من السكك الحديدية لربط الاسكندرية بالعديد من مناطق مصر والخطوط التلغرافية إلى مالطة وإيطاليا وأوروبا ..

وفى ظل هذه الظروف والتطورات الكبيرة فى البلاد عامة والإسكندرية خاصة كانت هناك ظاهرة خطيرة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتلك التطورات وقد أدت إلى المزيد من الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية بل والثقافية فى المجتمع السكندري .. تلك الظاهرة التى قد أثرت بشكل مباشر على فن العمارة فى المدينة وطرزه وبالتالى على فنون التصوير الجندارى .. ألا وهى توافد واستيطان الجاليات الأوروبية بالمدينة ، مما يستدعى إلقاء المزيد من الضوء على تلك الظاهرة وذلك من خلال الجزء التالى .

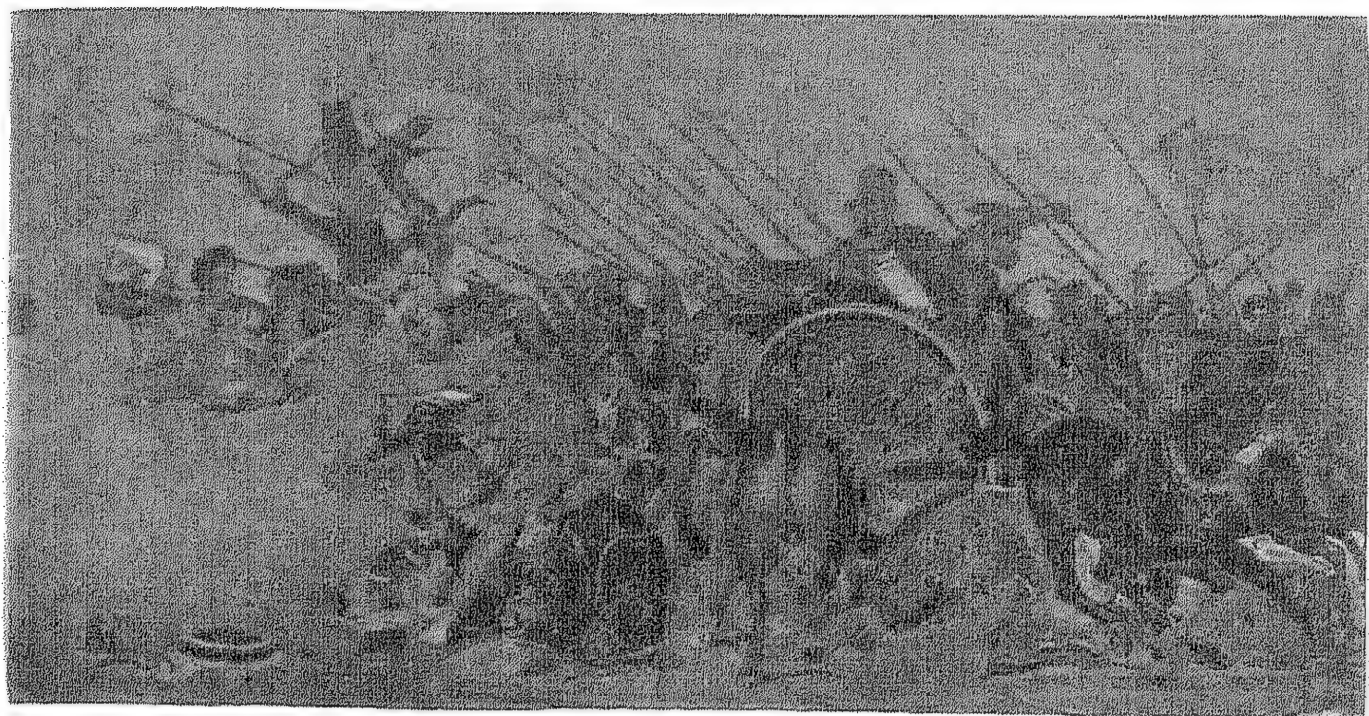


(شكل ١) رسوم بدائية من العصر الحجري القديم

كهف ألتاميرا بإسبانيا

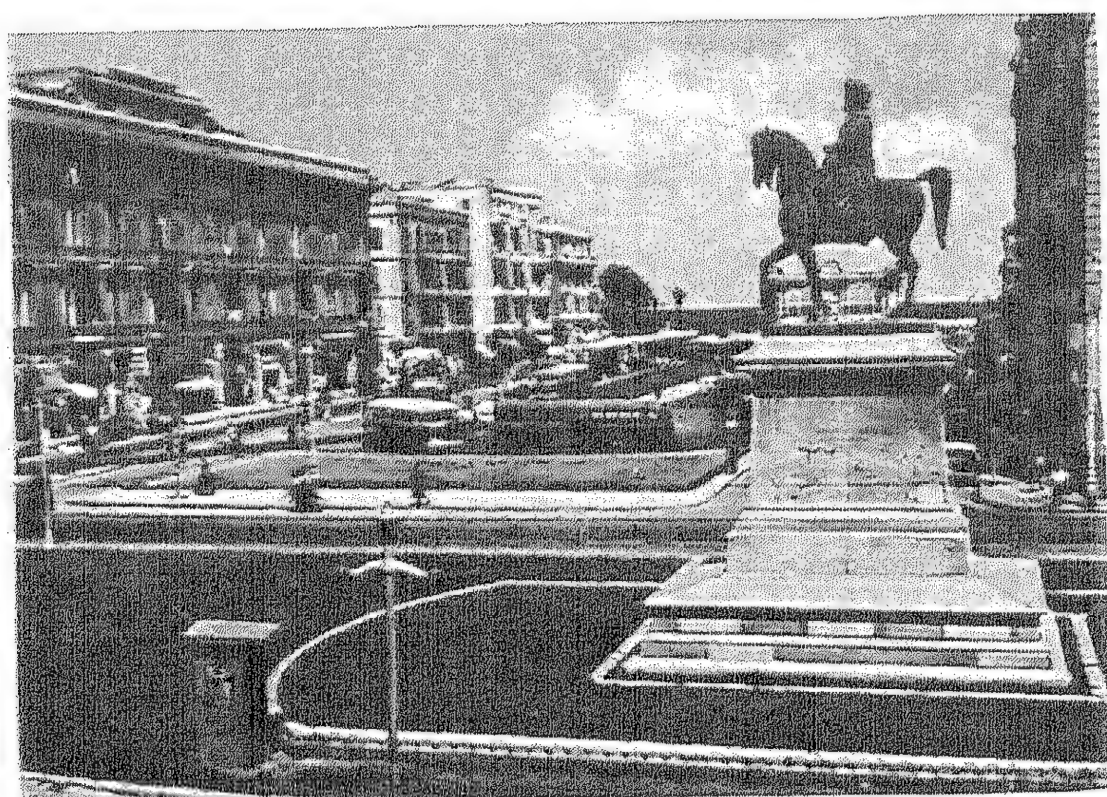


(شكل ٢) تصوير جدارى بمقبرة توت عنخ آمون
الأسرة الثامنة عشر، الحضارة المصرية القديمة



(شكل ٣) فسيفساء تمثل معركة بين الاسكندر الأكبر

وداريوس - الحضارة الإغريقية



(شكل ٤) تمثال محمد علي بميدان التحرير
(القناصل سابقاً)

الجاليات الأجنبية في مدينة الاسكندرية :

" يذكر الفرنسي Linant - مهندس القناطر الخيرية - أن الاسكندرية كانت في علم (١٨١٠م) مدينة عربية بحتة، نادرا ما تجذبها من الأوروبيين المشتغلين بالتجارة ، وكان القناصل وحدهم هم الأجانب بالمدينة .." ١٠ ، ولكن بفضل سياسة محمد علي وخلفائه قد تغيرت هذه الأوضاع تبعاً للتطورات الجديدة بالمجتمع المصري عامة والسكندري خاصة .. فقد شجع الحكام منذ أوائل القرن التاسع عشر الأجانب على التوافد إلى البلاد والاستقرار بها وذلك عن طريق تقديم الامتيازات لهم والتسامح معهم دينيا وحسن معاملتهم .. إلى جانب بالطبع النمو الاقتصادي والازدهار العمراني الذي استقطبهم، وبالفعل تزايد عدد الأجانب وخاصة بمدينة الاسكندرية حيث أنها قد أصبحت أكبر موانئ مصر وأهم مركز لتجارة القطن وبها أكبر مراكز المال والتصدير نتيجة للمشروعات وأعمال الإصلاح السابق التنويه عنها .. وبالفعل بعد عام (١٨٢٠م) تأسس الكثير من بيوت الأعمال اليونانية والفرنسية والنمساوية والسويسرية والكثير من الشركات الأجنبية التي تولت تجارة الصادر والوارد بالمدينة الى جانب الأعمال الصغيرة سواء ان كانت حرفية أو تجارية ، ونظرا لتواجد الأجانب في مختلف مجالات الإصلاح وما لديهم من علم ودراية .. أسهم ذلك في إدخال نظام عام سمته الطاعة واحترام الرؤوسين لرؤسائهم .

وكان من الطبيعي أن يبدأ هؤلاء الأجانب في تنظيم وتطويع أساليب حياتهم وفقا لما كانوا معتادين عليه في مجتمعاتهم الأصلية ، وكونت كل طائفة منهم رابطة خاصة بهم .. إلى جانب إنشائهم للمؤسسات التي تخدمهم في جميع المجالات ، وقد احتفظ الأجانب بطابعهم الأوروبي مهما كانت درجة اندماجهم في المجتمع السكندري .

وقد كانت الجالية اليونانية هي دائما أكبر الجاليات عددا .. وقد بدأت العائلات اليونانية في الاستقرار في الاسكندرية بشكل واضح في عهد محمد علي واعتبروها وطنهم الثاني وكونوا أول رابطة لهم حوالي عام (١٨٤٣م) تحت اسم كينوتس Kinotis وقد شهدت المدينة الكثير من العلماء والأدباء ورجال الأعمال اليونانيين .. وقد كان لهم أثر كبير في مشروعات التنمية بالمدينة .

١٠ - أ.د. حسن محمد صبحي - مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور - ص ١٤٣ .

ويأتي الإيطاليون فى المرتبة الثانية من حيث العدد وقد عمل الكثير منهم فى مجالات الطب والمحاماة والبناء والتشييد "و ترى صحيفة (البورصة المصرية) La Bourse Egyptienne فى عددها الخاص (فبراير ١٩٣٣) عن (مصر الطوائف والجاليات) L'Egypte Communautés et Colonies أن الإيطاليين فى مصر يعقولهم وأيديهم العاملة، قد تنافسوا فى بناء مصر أكثر من اهتمامهم بالحصول على مزايا جماعية لهم. ١٠٠ .

وجدير بالذكر على سبيل المثال أن نصب الجندى المجهول للقوات البحرية الموجود حالياً بمنطقة المنشية والمطل على الشاطئ .. هو فى أصله نصب قد أهدته الجالية الإيطالية للمدينة وقد كان يتوسطه تمثال للخيوى إسماعيل إحياءً منهم لذكراه .. وقد صممه المعماري إيرنستو فيروتشى Ernesto Verruchi عام (١٩٣٨م) .. والذي قد كان المعماري المسئول عن القصور الملكية فى عهد الملك فؤاد* .

أما الفرنسيون فقد كان محور اهتمامهم هو التعاون مع المصريين فى مجالات الثقافة والفن والصناعة وتمثل ذلك فى بناء المؤسسات التعليمية من مدارس ومعاهد وما إلى ذلك .

وبالنسبة للبريطانيين فى الاسكندرية .. فكانت لهم أيضا مستشفياتهم ومدارسهم إلى جانب المؤسسات الاجتماعية التى تقوم بالأنشطة الخيرية والإنسانية وكذلك المؤسسات التجارية .

"أما فيما عدا ذلك من جاليات أوروبية، فهذه كان يتم تأثيرها غالبا فى المجتمع السكندري من خلال اليهود بالمدينة .. وهؤلاء ، أى اليهود ، كانوا يبلغون فى أوائل الثلاثينات من القرن الحالى (العشرين) ، ثلاثين ألفا ، وكونوا جالية أكثر ما تكون تأثيرا فى المجتمع السكندري. والجالية اليهودية فى الاسكندرية كانت تتشكل من يهود من مختلف الجنسيات، والكثير منهم كان يحمل الجنسية المصرية، ولكنهم - فى تنظيمهم ونشاطهم بشكل عام - كانوا ذوى صبغة أوروبية. ٢٠٠ .. ولعل من أهم مؤسسى رابطة هذه الجالية

* ١ - المرجع السابق - ص ١٤٦ .

* . p55 - (Alexandrie en Egypte)- Awad, an article in

* ٢ - المرجع السابق - ص ١٤٥ .

Menasce, Aghion, Green, Rolo & Adah .. وهم الآخرون أى اليهود قد تعددت مؤسساتهم الاقتصادية والمالية والاجتماعية والتعليمية .

وهكذا أخذت أعداد الجاليات الأجنبية بمدينة الاسكندرية تزداد حتى كونت نسبة كبيرة من سكان المدينة ، فعلى سبيل المثال نجد أنه " فى عام ١٩٢٧ قد وصل تعداد الأوروبيين فى الاسكندرية إلى ١٤٠٧٣٦ فرد مقارنة بعدد المصريين آنذاك وهو ٤٣٢٣٢٧ فرد ، مما يجعل ارتفاع تعداد السكان الأجانب بالمدينة يصل إلى حوالي ٣٢,٥ % " ١ ، كما يظهر من خلال (الشكل ٥ ص ٣٣) تعداد الجنسيات الأجنبية المختلفة فى المدينة فى الفترة بين عامى (١٨٩٧-١٩٢٧ م) .

وكنتيجة حتمية لهذه الظروف الجديدة بالمدينة .. ولأن العمارة وفنونها كما سبق ذكره هى من أوضح الأشكال الحياتية التي يتضح من خلالها الخلفية السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمجتمع ما .. نجد أن فن العمارة بالإسكندرية وما يتبعه من فنون قد ارتبطوا جميعا فى تطورهم وتنوعهم ارتباطا شريطيا بتواجد واستقرار هذه الجاليات الأجنبية بالمدينة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا .

وقد كان هناك علاقة تبادلية بين كل من ظاهرة توافد واستقرار الجاليات الأجنبية بمدينة الاسكندرية من ناحية وبين التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بالمدينة من ناحية أخرى ، حيث ساعدت التطورات السياسية والاقتصادية على إحداث تلك الظاهرة بشكل واضح .. ثم بدورها ساهمت ظاهرة توافد واستقرار الجاليات الأجنبية بالمدينة فى إضافة الكثير إلى التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بها .. ومن ثم كان هناك تأثيرا واضحا نتيجة لتفاعل جميع هذه العوامل والعلاقات على العمارة وفنونها عامة .. وهو ما سوف نحاول إلقاء الضوء عليه فيما يلى .

* أولا : التطورات السياسية والاقتصادية :

حيث كان الارتباط وثيقا بينهما .. فنجد أن توافد الأجانب على البلاد كان يتمثل فى رغبة الحكام بداية من محمد على إلى آخر خلفائه ليجعلوا من مدينة الاسكندرية مدينة كبيرة عالمية يشمل مجتمعا مختلف الجنسيات والطوائف .. وأيضاً من أجل تحديث مصر كلها متمثلين بأوروبا.. وخاصة فرنسا كمثال يجب أن تصبح مصر قطعة منه ، فتوافدت الجاليات الأجنبية للاستقرار بالإسكندرية كما سبق ذكره، ولكن نتيجة لأن رؤية محمد على منذ البداية فى أن القوة الاقتصادية هى الأساس للقوة السياسية .. "قام بعملية إصلاح اقتصادي كبيرة، ولذلك سميت هذه الفترة بالاقتصاد الانقلابي حيث جاءت بعد مرحلة وصل فيها الاقتصاد المصري إلى نقطة الصفر وربما دونها" ١٠، وتحقيقاً لذلك اهتم محمد على بثلاث محاور أساسية وهى : الزراعة والصناعة والتجارة مع اهتمامه فى نفس الوقت بوصل الاقتصاد المصري بالسوق العالمية .

وبالفعل بدأ الاقتصاد المصري فى الانتعاش .. إلا أنه سرعان ما ضعف مرة أخرى بسبب ربط الوارد بالجيش والقوة العسكرية ، وكان على محمد على فى نفس الوقت أن يهتم بالبنية التحتية للبلاد وخاصة فى المدن .. من مياه ونور وشبكات طرق ومواصلات وسكك حديدية وبرية وبحرية من أجل توصيل المنتجات الصناعية والزراعية لتسويقها وعلى رأسها القطن .

ونتيجة للانتكاسات العسكرية والسياسية وتقلص قوة محمد على العسكرية.. أرغم على فتح السوق المصرية للصناعات الأوروبية بلا حماية قبدأت مرحلة جديدة وهى الاقتصاد الاستعماري فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، "وقد ساعد ذلك على تغلغل الرأسمالية الأجنبية فى البلاد وسيطرة الأجانب على الحياة الاقتصادية والمالية وتدخلهم فى الشؤون الداخلية للبلاد" ٢٠.. فلم يعد الأمر بالنسبة لهؤلاء الأجانب مجرد استقرار أو إدارة أعمالهم فى مصر عامة والإسكندرية خاصة .. وإنما أيضاً التحكم فى أمور البلاد وتوجيه إداراتها وكذلك سوق المال والتجارة والعديد من المناصب التنفيذية بالمدينة.. فعلى سبيل المثال أنه قد وصلت نسبتهم فى الجهاز الإداري عام ١٨٨٢ الى حوالى ٥٪ من عموم المستخدمين برواتب حوالى ٢٥ ٪ من مجموع

* ١ - ناصر بسيونى مكاوى - دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر - ص ٩٦ .

* ٢ - المرجع السابق - ص ٩٨ .

الرواتب ، بل وقد زاد عدد الأجانب في الاسكندرية في ظل الاحتلال البريطاني (١٨٨٢) في عهد توفيق) وقد ساعد على ذلك حماية بريطانيا لمصالح هؤلاء الأجانب وكذلك بسبب استمرار منحهم المزيد من الامتيازات وبدأت قواهم الشرائية للأراضي أن تتضخم.. مما أدى إلى انتعاش الاقتصاد الأجنبي بالبلاد في الوقت الذي قد تدهورت فيه الحالة الاقتصادية والمالية ومستوى معيشة الفرد العادي في مصر.. ليس فقط في أثناء فترة حكم محمد علي .. وإنما بشكل تراكمي طوال حكم خلفائه، فعلى سبيل المثال أن لجأ الخديوي سعيد إلى نظام القروض مما قد أثقل الحمل على الاقتصاد المصري وقد كان ذلك في مقابل مزيد من الرأسمالية الأجنبية بالبلاد .

ولما كانت سياسة محمد علي وخلفائه هي التمثيل بالمجتمعات الأوروبية في أوجه حياتهم المختلفة ، فقد لجئوا إلى استدعاء المهندسين والعمال الأجانب وأغلبهم كان من الأتراك والأوروبيين لبناء الصروح المعمارية من قصور ومساجد وأسبله ، وفي ظل الظروف الجديدة التي سبق لنا التنويه عنها بعد مرحلة الاقتصاد الاستعماري .. كان من الطبيعي أن ينشط تدفق التيار الأوروبي وتأثيره على المجتمع السكندري ، فبدأ كبار رجال الأعمال الأجانب في الاستعانة هم الآخرون بالمهندسين الأجانب والتحكم في النشاط المعماري في تلك الفترة وبمزيد من الحرية .. ونشطت إقامة المباني والمنشآت التي تخدم مجالات السياسة والاقتصاد من بنوك ومباني البورصة والمنشآت الإدارية والتنظيمية وما إلى ذلك.. بل إن قناصل الدول الأوروبية قد لعبوا دوراً أساسياً في السياسة وإدارة الأعمال والتجارة في آن واحد .

وأنشأ (مجلس الأورناطو Ornato) أو مجلس التنمية والزخرفة بالمدينة عام (١٨٣٤م) وترجع هذه التسمية إلى كلمة ormate وتعني ينمق أو يزخرف ، والمجلس من أولى المؤسسات المخصصة للنهوض بالمدينة من حيث النظافة والصحة والتنسيق والإشراف على أعمال البناء والتشييد بوجه عام .. وقد لعب هذا المجلس دوراً هاماً في تدعيم النشاط العمراني .. وهو المسئول عن أول تطبيق لأصول علم الصحة عند توظيف تخطيط المدينة ، وقد ضم هذا المجلس بعض المصريين إلى جانب عدد من الأجانب برئاسة القنصل اليوناني توسيتزا M.Tossiza ..والذي في أثناء فترة رئاسته للمجلس كان المهندس المسئول عن التخطيط والتقنيات هو الإيطالي

مانشيني F.Mancini .

وبدأت الأسماء الأجنبية التي تمثل كبار رجال الأعمال الذين يمثلون الأنشطة المالية وشركات التأمين والخدمات العامة والبنوك بالمدينة على مدى أكثر من جيل أن تنتشر ويذاع صيتها .. ومن هذه الأسماء :

(Aghion, Menasce, Sursok, Boghos, Nubar, Zervudaki, Salvago,.....) " وكان هؤلاء وغيرهم كثير من الفضل في تطوير جزء كبير من منطقة المنشية وشارع شريف باشا ومباني بشارع Rosette (أو شارع فؤاد الحرية حاليا) " ١٠ ، كما يرجع إليهم الفضل في فكرة إقامة مجلس بلدية الاسكندرية والذي عن طريقه استطاعوا التخلص من مركزية الحكم بالقاهرة، وكان ذلك عام (١٨٩٠م) "وقد كان من ضمن شروط إقامته أن يقبل هؤلاء الأجانب إلزامهم بدفع الضرائب والتي لم تكن مفروضة عليهم من قبل ذلك .
والجدير بالذكر أن أول تشكيل لهذا المجلس قد تكون من ٢٨ عضو منهم ٦ أعضاء فقط من أغنياء المصريين ذوى الميول والثقافة الأوروبية . " ٢٠

ولعل من أميز أنشطة مجلس البلدية من أجل تنشيط الإبداع المعماري أن تم تنفيذ اقتراح السيد سالفاجو Mr.Salvago بتقديم جائزة لأكثر الواجهات المعمارية جمالا وكانت أولى هذه الجوائز سنة (١٩١٢م) والتي بالطبع قد حصل عليها معماريون أجانب سوف نذكر أسمائهم في أجزاء قادمة من البحث . .

ومما سبق يتضح لنا كيف لعبت التطورات السياسية والاقتصادية دورا هاما في تدعيم تواجد الجاليات الأجنبية بالاسكندرية وبالتالي تأثير ذلك على تنشيط الحركة المعمارية الأوروبية بالمدينة .

* ثانيا: التطورات الاجتماعية والثقافية :

عندما انتشر استقرار الأجانب بالبلاد وخاصة المدن أدى تعايشهم مع المجتمع المصري "إلى تفاعل المجتمعين معا ، وتأقلمهما وتزاوج أفرادهما من بعض، فسلك المصريون أنفسهم مسلك الأجانب ، وتأثرت معيشتهم ونظرتهم للحياة وتغيرت تبعا لذلك قيم الأشياء في أعينهم، وعكفوا على تقليد أوروبا في كل شئ" ١ ، وقد جمعت العديد من الأحياء بين السكان المصريين والأجانب جنبا إلى جنب مثل المنشية واللبن والعطارين وغيرهم .

ونستطيع القول أن التطورات الاجتماعية والثقافية بالبلاد عامة وبمدينة الاسكندرية خاصة في الفترة التي نخصها بالبحث - وهي منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا - قد تولدت نتيجة لاتجاهات القيادات المصرية في ذلك الوقت .. ضمن الخطة الشاملة في تطوير البلاد .. صوب المجتمع الغربي وخاصة أوروبا والاقتداء بها في أساليب الحياة والثقافة ، وبالفعل قد تبلورت هذه النتيجة مع بدء استقرار الجاليات الأجنبية بالمدينة .. حيث أنه كان من الطبيعي أن يتم توفير جميع سبل الحياة المناسبة والهامة لخدمة الأنشطة الاجتماعية والثقافية لهؤلاء الأجانب وكذلك طبقة الصفوة والمهتمين بهذه الأنشطة من المصريين من ناحية .. ثم شروع الأجانب أنفسهم في استكمالها وتوفير الأماكن الخاصة بها .. كإقامة المسارح والملاهي ودور الأوبرا والفنادق والمقاهي والمنشآت التي تخدم مجال التنظيم والإدارة مثل المحاكم ومصالح ومكاتب البريد بالإضافة إلى الصحف بل وكذلك المدافن .. حيث يذكر الأستاذ الدكتور عادل أبو زهرة في مقاله (أوجه النمو المختلفة بالإسكندرية) بكتاب *Alexandrie en Egypte* (أن الإسكندرية هي أولى المدن في الشرق الإسلامي التي تسمح للذين لا يؤمنون بديانة معينة (*Les Libres Penseurs*) أن يكون لهم مدافنهم الخاصة) ، هذا إلى جانب دور العبادة من كنائس ومعابد على اختلاف المذاهب والطوائف ، وكذلك بالنسبة للخدمات التعليمية والثقافية كإقامة دور الكتب والمراكز الثقافية ، وقد ظهرت في تلك الفترة حركة الترجمة وخاصة من اللغات الأوروبية إلى العربية وفي جميع المجالات .. مما أدى ذلك إلى تسهيل نقل الثقافات الغربية إلى الشعب المصري وتأثره بها ..

* ١ - ناصر بسيوني مكاوي - دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على اتجاهات العمارة في مصر - ص ٩٩ .

* أستاذ العلوم السلوكية بالأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا بالإسكندرية .

والجدير بالذكر أن كبار الشخصيات من مثقفى ومتذوقى الفنون من الجاليات الأجنبية بالمدينة قد ساهمت بقدر كبير فى نشر الثقافة والمحافظة على التراث وإدخال المفاهيم الجديدة للفنون فى البلاد.. ويذكر على سبيل المثال أن فى "عام ١٩٠٦م تبرع فريد هام Friedheim بمجموعة من مقتنيات التصوير يبلغ عددها ٢١٧ عمل بالإضافة إلى ٤٠٠ جنيه سنويا لدعم تأسيس متحف الفنون الجميلة "١٠.. كما تبرعت مجموعة من الأسماء المعروفة من هذه الجاليات عام (١٨٩٢م) من أجل تأسيس متحفا للآثار بالمدينة .

وفى عام (١٩١٦م) عندما قدم كازولى MCasuli قطعة أرض فى منطقة الشاطبيى.. ساعد بيعها فى دعم مشروع إقامة الإستاد الجديد.. وهو من تصميم نيكوأوسيف بك W.Nicohoseff Bey * .

كما أقيمت المدارس الابتدائية والثانوية العالية.. والتي قد زودت بمدرسين أجانب من الغرب وكذلك أقيمت الأديرة المسيحية التى تقدم خدماتها فى مجال التربية والتعليم .. على اختلاف مذاهبهم وجنسياتهم، كما أرسلت البعثات التعليمية إلى خارج البلاد وخاصة أوروبا وفى الكثير من مجالات العلوم والفنون لاعداد الكوادر البشرية من أجل استكمال مسيرة التعليم فى مصر .

وقد ساعد هذا النوع من الخدمات هو الآخر فى التأثير على المصريين الذين قد تلقوا تعليمهم فى تلك الفترة حيث نقل إليهم الذوق الأجنبي وانطبعا بالطابع الأوروبى فى مختلف مظاهر الحياة ومحاولة محاكاة الأجانب فى أساليب حياتهم ولاسيما نقل طرز واتجاهات العمارة الأوروبية السائدة فى تلك الفترة.. عن طريق الاستعانة بالمعماريين الأجانب .

والجدير بالذكر عندما نتحدث هنا عن الخدمات التعليمية المقدمة فى هذه الفترة .. أن أولى مدارس تعليم الهندسة فى مصر ترجع إلى عام (١٨٢٠م) وأطلق عليها اسم مدرسة (المهندس خانة) ، ثم مدرسة (المهندسين العليا) عام (١٨٣٤م) والتي قد نظمت فى بدايتها مثال مدرسة الهندسة بباريس وبتأسيس الفرنسى شارل لامبرت Charles Lambert ، وكذلك (مدرسة

* ١ - Mohamed Fouad Awad – The Impact of Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p93 .

* المرجع السابق - ص ١٠٨ .

الفنون والصناعات) التى أنشئت عام (١٨٣٩م)، وبالرغم من ذلك نجد أن معظم النشاط الهندسي حتى الحرب العالمية الأولى كان مقصوراً على فئة من المهندسين والشركات الأجنبية فقد "كلنت جميع المشروعات المعمارية التابعة للحكومة والهيئات والأفراد واقعة تحت سيطرة هؤلاء الأجانب، الذين كانوا يمثلون أفراد من جنسيات مختلفة التقت كلها في مصر أروام وإيطاليين وفرنسيين وبريطانيين، فمارسوا العمارة كل بطابعهم الخاص وبأسلوب وطراز بلادهم الأوروبية" ١.. كما أن " كبار رجال الدولة والأثرياء هم القادرين على العطاء والبناء يتعاطفون مع الأجانب أو على ثقة منهم .. هذا فضلاً عن أن مهنة الهندسة المعمارية كانت في المهد ولم تشق طريقها إلا في نهاية الربع الأول من هذا القرن (العشرين)" ٢٠ .

وبالفعل استمرت الحال هكذا ، حتى بعد حصول البلاد على الاستقلال من الاستعمار البريطاني عام (١٩٢٢م) حيث "كان لابد لهذه القوى الأجنبية التي رحلت عن البلاد وبعض القوى الأخرى المساندة لها في العودة مرة أخرى عن طريق الاستغلال والاستثمار والاحتكار والتحكم الاقتصادي فتكونت بسرعة فائقة شركات وهيئات عقارية لشراء الأراضي وبناء مباني مؤسسات أجنبية وبعض كبار المصريين الذين تتفق ميولهم ومشاعرهم ونواياهم معهم ويثقون فيهم" ٣ ، وفي ذلك يقول الأستاذ الدكتور محمد فؤاد عوض في إحدى محاضراته " أن المعماريين المصريين لم يبدؤوا في المشاركة في هذه الحركة العمرانية بشكل واضح إلا بعد الحرب العالمية الأولى وأن أغلبهم كانوا متأثرين بدراساتهم التي قد تلقوها في الجامعات الأجنبية بالخارج، وخاصة في ظل متطلبات سوق يهيمن عليه الأوروبيون" ٤ ، وهو ما سوف نتحدث عنه بشكل أكثر وضوحاً في الجزء الخاص بالاتجاهات المعمارية في البلاد عامة والإسكندرية خاصة في هذه الفترة ..

* غير أنه مما سبق يتضح لنا مقومات التأثيرات الغربية وخاصة الأوروبية على البلاد بشكل عام وعلى الإسكندرية بشكل خاص من خلال التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية

١٠ - ناصر بسيوني مكاوى - دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على الاتجاهات المعمارية في مصر - ص ١٠٠ .

٢٠ - د. توفيق أحمد عبد الجواد - مصر العمارة في القرن العشرين - ص ٧ .

٣٠ - المرجع السابق - ص ٧ .

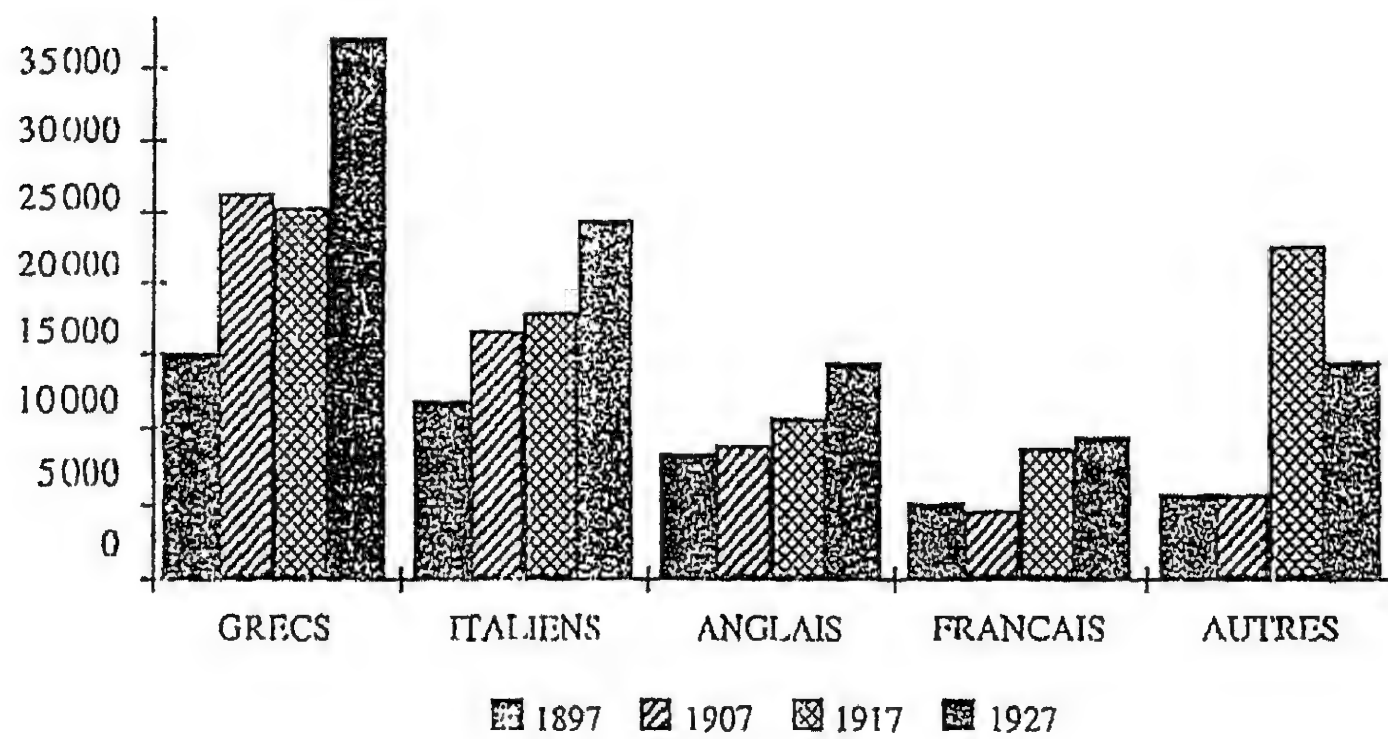
٤٠ - محاضرة بمؤتمر (الإسكندرية وحوار الثقافات) - ٢٨/٩/١٩٩٧ م .

والثقافية .. مما كان له من أكبر أثر على تنشيط فن العمارة بالمدينة في هذه الفترة وبالتالي ما يتبعه من فنون مثل التصوير الجداري بمختلف الطرز والاتجاهات .. وهو ما سوف نتعرض له أيضا بشكل تفصيلي في الجزء الخاص به .

وبعد قيام ثورة ٢٣ يوليو عام (١٩٥٢م) وتوقيع اتفاقية الجلاء في ٨ سبتمبر من نفس العام ثم تأميم قناة السويس في ٢٦ يوليو عام (١٩٥٦م) بدأت الجاليات الأجنبية في الخروج من مصر وتراجع عصر الثقافة الدولية عن مد المزيد من تأثيراته على المجتمع السكندري وهي الفترة التي قد أطلق عليها الدولية أو الكونية الحديثة Neo-Cosmopolitanism .

”فقد كون كل من اليونانيين والإيطاليين والفرنسيين والبريطانيين والبلجيكيين والروسين والألمان والسويسريين في مجموعهم رابطة مشتركة منتهجين في ذلك مبدأ فضيلة التحدي أمام الثقافة المحلية أو الإسلامية .. معرفين أنفسهم بالأوروبيين .. كشرط مسبق لبزوغ ما سمي بال (Cosmopolitan) culture (أى الثقافة الدولية) والتي قد نشأت في حقيقة الأمر كنتيجة طبيعية لدخول الرأسمالية الأوروبية في مصر وامتداد أعمال التجارة وخاصة القطن مع أوروبا “ ١٠ .

وفي ضوء ما سبق .. انتشرت وتنوعت الاتجاهات المعمارية بمدينة الاسكندرية تحقيقا لمتطلبات المجتمع الجديد .. وسواء كانت هذه الاتجاهات تحيي القيم الفنية الكلاسيكية أو تستحدث أشكال جديدة في مجال العمارة .. فإن هناك مجموعات من المماريين والفنيين الذين قد وقفوا خلف هذه الحركة الفنية من ناحية التصميم والتنفيذ أو النقل عن النماذج الأوروبية في كثير من الأحيان .. وذلك هو ما سوف نتعرض له في الجزء التالي من البحث .



(شكل ٥) تعداد الجاليات الأجنبية بالمدينة بين عامي (١٨٩٧-١٩٢٧)

بالترتيب من أقصى اليسار:

اليونانيون، الإيطاليون، الإنجليز، الفرنسيون، آخرون

Robert Ilbert ,Alexandrie (1830-1930),p761

الفصل الثانى

الاتجاهات المعمارية

السائدة فى مدينة الاسكندرية

فى ضوء ما سبق سرده من أحداث وتطورات عاصرتها مدينة الاسكندرية فى الفترة ما بين بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً .. بالإضافة إلى رصيدها من تأثيرات الحضارات المختلفة عليها فى الحقبات الزمنية السابقة على هذه الفترة .. نستطيع أن نخلص إلى أن شخصية مدينة الاسكندرية المتفردة تكمن فى تفاعل وامتزاج عدة حضارات وثقافات مختلفة أتت إليها أو تأثرت بها .

وعن ذلك يقول الأديب جمال الغيطانى "تستطيع أن تجد جميع مدن البحر الأبيض المتوسط بمدينة الاسكندرية ولكنك لا تستطيع أن تجد الاسكندرية فى أي من مدن العالم" ، ولعل من أهم السمات التى تدل على ذلك الإحساس هو التنوع الملحوظ فى الاتجاهات والطرز المعمارية الموجودة بمدينة الاسكندرية كأحدى نتائج المؤثرات المختلفة والتى سبق الحديث عنها فى الأجزاء السالفة من البحث .

ونبدأ الحديث عن هذه الاتجاهات والطرز المعمارية فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. من خلال التعرف السريع على بداية تخطيط المدينة فى أثناء هذه الفترة .. حتى نحاول تكوين صورة عامة عن فلسفة التحديث التى شملت جميع صور الحياة وخاصة التطور العمراني والمعماري بالمدينة فى ذلك الوقت .. ولنرى كيف كانت هذه الرؤية الخاصة بالمسؤولين عن إدارة البلاد آنذاك من أجل التحديث بمثابة نسيج متكامل خدم وقدم هذه الاتجاهات المعمارية فى قالب أوروبي متطور ومعاصر لدول البحر الأبيض المتوسط الأوروبية فى هذه الفترة الزمنية .. وتأثير ذلك سلباً وإيجاباً على الهوية المحلية .

* تخطيط المدينة :

"إن مدينة الاسكندرية حتى قبيل عام (١٨٣٤م) كانت مازالت تحت تأثير الحس التركي وقد كانت قواعد البناء تخضع للقوانين الإسلامية والممارسات التقليدية" *
كما كانت الأحياء الكائنة بالمدينة التركية وهي المنطقة التي تقع في منطقة الجمرك في ذلك الوقت .. تعاني من صعوبة حركات المرور وانتشار الأوبئة وذلك بسبب الازدحام وسوء التخطيط .

ولإتباع الأسس والمقاييس الأوروبية في تقنيات البناء والتخطيط .. استعان محمد على بالاستشاريين الأجانب ، وقد تم وضع تخطيط عام في ذلك الوقت عندما قدم المهندس مونجل Mongel اقتراحا بتخطيط كان ذو طراز مغربي قديم moorish * .. يصلح للسكان المحليين ويتميز بوجود الميادين والحدائق والنافورات لخلق مجالا أوسع للتهوية وذلك لمحاربة الأمراض والرطوبة ، وبالفعل تم تنفيذ هذه التخطيطات وخاصة بعد أن تم تأسيس مجلس (الأورناطو) الذي سبق الحديث عنه سنة (١٨٣٤م) كما تابع المجلس وقتئذ تصميم المباني العامة والنواحي الإنشائية ورصف الشوارع وما إلى ذلك .

وكان أول وأهم إنتاج هذا النوع من التخطيط في (ميدان التحرير) أو (ميدان القناصل فيما قبل) والذي قد بدأت خطوات تنفيذه في عام (١٨٣٤م) تقريبا وانتهت في عام (١٨٥٠م) .. حيث نشأت فيه السمات الأوروبية (شكل ٦ ص ٥٢) .. وكان التشكيل الأساسي للمباني المقامة في هذا الميدان يعتمد على وجود ثلاثة أو أربعة طوابق .. يتشابه في ذلك مع المفهوم السائد في بعض المدن الإيطالية مثل ميناء (تريست) Trieste ، كما "كانت المباني تتميز بالحس الشرقي الإيطالي Italian-Oriental أي المدن الشرقية البحر أوسطية الأوروبية" ** ٢ .

وقد قام بتصميم أغلب المباني التي أقيمت بميدان المنشية قبل القصف البريطاني للمدينة المهندس الإيطالي فرانشييسكو مانشيني Francisco Mancini وقد كان آنذاك يتولى في

* ١ - Awad, an article in (Alexandrie en Egypte), p45

* المرجع السابق - ص ٤٦ .

* ٢ - المرجع السابق - ص ٤٧ .

مجلس الأورناطو المسئولية الفنية والتقنية والذي من الممكن أن يكون اسم منطقة المنشية قد نسب إليه ..

..وقد تفرع من هذا الميدان بعد ذلك (شارع فرنسا) الحالي وهو اسم مشتق من Rue Franque والذي قد أهل بالمهاجرين الأوروبيين من دول البحر الأبيض المتوسط وقد كانت السمة الأوروبية هي السائدة أيضا في هذا الشارع والمناطق المتفرعة منه .

وبدأت المدينة تنمو شيئا فشيئا .. وقد كان أول توسع ناحية الجنوب بعد عام (١٨٥٦م) وذلك بعد مد خطوط الترام تحت إشراف المهندس البريطاني ستيفنسون Stevenson (ابن المهندس ستيفنسون الذي قام بتصميم خطوط الترام بلندن) ، وتحت إشراف مجلس (الأورناطو) .. وفي نفس الفترة تقريبا بداية من عام (١٨٥٥م) تم عمل تطوير شامل لمناطق العطارين وكرموز واللبان ومحرم بك وباب سدره وذلك من حيث التخطيط والتمثل بالطرز الغربية في المباني والمنشآت .. وقد سكن هذه المناطق مجموعات الأسر من الطبقات المتوسطة فكانت المباني تتميز بمزيج من المزج في الطرز والملاحم المعمارية .

وبسبب الأحداث الاقتصادية المضطربة في البلاد في عام (١٨٧٠م) والتي قد أدت بدورها إلى اضطرابات سياسية .. ثم ثورة عرابي وغيرها من أحداث قد أعطت الفرصة لإنجلترا كي تقصف المدينة في مركزها الأوربي وهو منطقة ميدان المنشية .. وهو الحدث الذي لم ينج فيه من مباني سوى الكنيسة الإنجيلية والبورصة* (غير موجودة حاليا حيث أزيلت عام ١٩٨٠م). وكان من نتائج هذه الأحداث أن تقدم الحكومة المصرية تعويضا ماليا كبيرا لملاك هذه المباني التي تم تدميرها - قد وصل الى ٤,٥ مليون جنيه - فساعد هذا المبلغ على إعادة تعمير المدينة عامة وميدان القناصل خاصة .. والذي قد استمر الحس الإيطالي في تأثيره على مبانيه .

وامتد العمران في باقي أنحاء المدينة .. وقد عقب القصف البريطاني للمدينة عملية انتقال لطبقة الصفوة من ميدان المنشية إلى المناطق المجاورة وأولها شارع Rosetta أو شارع فؤاد فيما بعد (طريق الحرية حاليا) ، والجدير بالذكر أن أول قاطني هذا الشارع هو الإيطالي فيليبيو بيني Filippo Pini والذي قد أسس مسكنه عام (١٨٨٠م) (القنصلية الأسبانية حاليا) ، وانتقل

البعض إلى منطقة الرمل أو إلى شوارع شريف باشا (صلاح سالم حاليا) أو سيزوستريس أو طلعت حرب .. حيث اتخذت كثير من البنوك أماكنها هناك ولعل أشهرها بنك روما Banco di Roma (شكل ٧) بشارع صلاح سالم .. وهو من تصميم هنرى جورا Henri Gora (مصمم كلية فيكتوريا) وكان ذلك عام (١٩٠٥م) وهو من طراز عصر النهضة المستحدث* ومستوحى من قصر فارنيز Farnese بروما، ويشغله حاليا البنك الأهلي المصرى.

والجدير بالذكر أن منطقة الرمل وهى تعد أولى المنتجعات الصيفية بالمدينة آنذاك .. لم يبدأ تعميرها بالفعل قبل عام (١٨٥٤م) حين "اشترى الكونت زيزينيا Count Zizinia - المستوطن الأول - قطعة أرض من عائلة (أبو شال) لبنى منزله الصيفي (حاليا قصر الصفا) (وهو تابع لقصور رئاسة الجمهورية). وفيما قبل هذا التاريخ لم يكن مسموح للأوروبيين أن يبنوا أو يسكنوا في منطقة الرمل ، حيث كانت مخصصة لمعسكرات الجيش والناورات " ١ .

وقد كانت ملكية معظم هذه الأراضي ترجع للعائلة المالكة ، وبدأت بعد ذلك التاريخ السابق ذكره أن تنتقل إلى أغنياء الجاليات الأجنبية والتي مازلت بعض المناطق فى حى الرمل تسمى بأسمائهم حتى الآن .. أمثال فلمنج Fleming، جناكليس Gianaclis، لوران Laurent، جليم Glemenopoulos، وغيرهم من الأسماء الشهيرة والذين قد بنوا الفيلات ذوات الحدائق الكبيرة، وكان الطابع الغالب فى طرز هذه الفيلات والقصور هو الأوروبي وكانت تحاط بالإسطبلات وملاعب التنس والحدائق التى تزدخر بالنخيل والكتبان الرملية .

" ويبدو أن تواجد الفيلات التى تطل على البحر كان أقل تفضيلا من تلك التى تتواجد فى المناطق الداخلية، والتى تتمتع مواقعها بالهواء الجاف وسهولة الوصول إلى خطوط الترام وشارع (Strada Rossa) (شارع أبى قير لاحقا) " ٢ .

هذا، ولم يبدأ ظهور الأبنية (من ٢-٣ طوابق) فى منطقة الرمل إلا بعد الحرب العالمية الأولى بينما انتشرت الأبنية الأكثر ارتفاعا فى مناطق سيدي جابر والشاطبي والإبراهيمية .

* . p32 - Alexandria Preservation Trust

* ١ - Mohamed Fouad Awad - The Impact of the Economic Change on the Structure & Function

on the Building Industry in Egypt - p82 .

* ٢ - المرجع السابق - ص ٩٧ .

فالإبراهيمية على سبيل المثال كانت "أراضيها ملكا للعائلة المالكة (أغلبها لابن إبراهيم باشا الأكبر) وقد تم تقسيمها عن طريق نخبة من الملاك التي تكونت عام (١٨٨٨م) أمثال أغيون Aghions، الأمير عمر طوسون Omar Tousson، والواقع أن نمو المنطقة الموجودة ما بين الإبراهيمية وسيدي جابر قد تبلورت بعد الحرب العالمية الأولى ١٣٠٠

والجدير بالذكر أن انتقال هذه الملكيات الى الجهات الخاصة ظل يتصاعد حتى أنه في بدايات القرن العشرين كانت الشوارع في منطقة الرمل تحت تصرف الجهات الفردية والشركات الخاصة، ومن أهم العوامل التي ساعدت على زيادة نمو منطقة الرمل هو "إقامة الرصيف الخالص بالميناء الشرقي والذي قد تم مد ٥٠٠ متر منه عام (١٩٠٧م) بينما تم مده إلى منطقة الرمل عام (١٩١١م) مما أدى إلى تطور شكل المدينة وأيضاً انتقال إمكانية الترفيه من منطقة المحمودية إلى منطقة الكورنيش ولذلك فمد رصيف الكورنيش ومد خط الترام وكذلك طريق أبي قيسر.. الثلاثة معا أدوا إلى تعمير منطقة الرمل وفي عام (١٩٢٣م) كانت منطقة الرمل بها ٣٥٨٧ فيلا و ٥٢٢٢ شقة أغلبهم محاطين بالحدائق" ٢٠٠ .

ومن ناحية أخرى استمر التطوير والتنمية في المنطقة المجاورة للمدينة التركية القديمة، وقد اهتمت المحافظة بشق وتوسيع الشوارع الجديدة هناك لمزيد من سهولة المرور وخاصة في الجزء القريب من قصر رأس التين .. وإنشاء المنازل التي تقترب في طرزها من النمط التركي الذي انتشر في منطقتي رأس التين وكوم الدكة مثل منازل شيرين باشا ومحسن باشا وحلابو برأس التين حيث يمزج المعماري بين الحس الشرقي والأوروبي في آن واحد (شكل ٨) ، وقد ساعد على تعزيز هذا الامتداد خدمات القضاء والبنوك والبورصة والخدمات المختلفة في هذه المنطقة .

كما أن المزيد من أعمال التخطيط والتطوير كانت تنفذ بمرور السنوات وبشكل يتلاءم وتكنولوجيا العصر الذي يواكبها .. ولعل التخطيط الذي قدمه ماكليان Maclean عام (١٩١٨م) من أوائل وأهم الأعمال التخطيطية للمدينة * .

* ١ - المرجع السابق - ص ٩٧ .

* ٢ - المرجع السابق - ص ٩٥ .

* المرجع السابق - ص ١٠٢ .

وهكذا بدأت واستمرت مدينة الاسكندرية فى النمو من خلال مبادئ التخطيط الذى يعتمد على الروح والأنساق الأوروبية فى الكثير من المناطق ان لم يكن أغلبها تمشيا مع الظروف السياسية والاقتصادية للبلاد والاجتماعية والثقافية لقاطنيها .

* الأجيال المعمارية :

والمقصود بالأجيال المعمارية هنا هو أهم الفترات الزمنية التى نشطت بها الحركة المعمارية الأجنبية وخاصة الأوروبية وكذلك أهم الملامح المميزة لهذه الأجيال من نوعيات للمباني وطرزها ، وتقسم الأجيال المعمارية فى مدينة الاسكندرية منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا إلى ثلاثة أجيال وهم :

الجيل الأول :

”ويمثله طراز القصور الفاخرة (بالميدان الكبير) - أي ميدان القناصل بالمشية - . وقد تم تحويل قصر توسيتزا Tossiza (القصر الوحيد الذى بقى من ميدان القناصل بعد القصف البريطانى للمدينة) وهو من تصميم مانشيني Mancini (حوالى ١٨٦٠م) إلى مبنى للبورصة”١٠٠ . وقد كان يتميز بالحس الإيطالي، ويعود هذا الجيل إلى بدايات القرن التاسع عشر أثناء إقامة القصور الخاصة بالعائلة المالكة مثل قصر رأس التين (١٨١٨م) ثم قصرى القبارى وترعة المحمودية وهى قصور كلها تميل فى طرازها الى المزج ما بين الحس الأوروبي والتركي .

وفى الستينات من القرن التاسع عشر حدث أن نشط سوق القطن المصري نتيجة لضعف مثيله الأمريكى فى ذلك الوقت بسبب الحروب الأهلية هناك ، وكان من شأنه أن تنمو الحالة الاقتصادية للأجانب بمدينة الاسكندرية وبالتالى نشطت الحركة المعمارية خلال الستينات والسبعينات من القرن التاسع عشر بشكل قوى .

الجيل الثاني:

وقد شهد هذا الجيل فترة أخرى للنشاط المعماري عندما تكبدت الحكومة المصرية مبالغ ضخمة كتعويض للجاليات الأجنبية وكذلك بعض المصريين بعد خسارتهم الناتجة عن القصف البريطاني للمدينة عام (١٨٨٢م) والذي سبق الحديث عنه، حيث كان هذا التعويض أساس إعادة بناء ما دمره هذا القصف، وتسمى هذه الفترة بعصر البارزين (Age of Notables) حيث ظهرت مجموعة من الشخصيات الأجنبية البارزة من التجار وأصحاب الأملاك ورجال الأعمال إلى جانب بعض المصريين ذوى الأصول التركية وكونوا جميعاً مركز قوة سبق الحديث عنه.. وحدثت عملية إعادة بناء لميدان المنشية والمناطق المجاورة له مثل طريق الحرية (شارع فؤاد سابقاً وقبله شارع روزيت Rue Rosette) وكذلك الحي اليهودي بمنطقة محرم بك.. وقد شهد هذا الجيل فى أواخر القرن التاسع عشر الفترة التى يطلق عليها (الحقبة الجميلة La Belle Epoque).

وتمثل هذا الجيل معمارياً مجموعة من الفيلات الفاخرة أو المباني ذات الثلاثة أدوار والذي كان العديد منها ذى التأثير الإيطالي لتستخدم كسكن خاص أو للأشغال التجارية مثل البنوك والمؤسسات وما إليها، مثال المبني التجارى (the Okale Monferato) ذلك المبني الذى أقيم فى أعقاب عام (١٨٨٢م) بميدان القناصل وهو من تصميم المهندس ليجي بياتوللى Luigi Piattoli * (شكل ٩) .. ويشهد هذا الجيل أيضاً "فترة تنشيط أخرى للحركة المعمارية ما بين (١٨٩٧-١٩٠٧م) تلبية لمتطلبات الإسكان الشديدة" ١٠، وذلك مع امتداد التوسع فى المدينة.

وفى عام (١٩١٢م) ومن خلال محاولة لمجلس البلدية وبناء على اقتراح سالفاجو Mr.Salvago أقيمت أول مسابقة لأكثر الواجهات المعمارية تألقاً وجمالاً.. وذلك لتشجيع الإبداع المعماري بمدينة الاسكندرية.. ومن المباني التى حصل مصمموها على جائزة أحسن واجهة.. المباني السكنية بمحطة الرمل، وهم من تصميم المهندس ألكسندر لوريا A. Loria وبهم حس العمارة الإيطالية * (شكل ١٠).

* . Awad, an article in (Alexandrie en Egypte), p51.

* ١ - Prof. M. Awad – The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the

Building Industry in Egypt - p 95 .

* المرجع السابق - ص ١٠٨ .

وفى أثناء هذا الجيل وبعد الحرب العالمية الأولى ظهرت العمائر التى تزيد فى ارتفاعها عن دورين أو ثلاثة وخاصة فى مناطق الشاطبي والإبراهيمية وسيدى جابر.

الجيل الثالث :

يبدأ هذا الجيل تقريبا مع العشرينات والثلاثينيات من القرن العشرين حيث نشطت الحركة المعمارية من خلال رجال الاقتصاد والأغنياء من الأجانب الذين اتجهوا إلى تشييد الفيلات الفاخرة ، كما اهتموا ببناء العمائر السكنية والتى تميزت بالحس الزخرفي فى واجهاتها مثل مبنى الكونت دبانة Comte Miguel Débbane بشارع الفلكى وهو من تصميم المعماريين ايدرى ، هاردى وأظيمة Edrei, Hardy & Azema * (شكل ١١) .

* أهم الطرز والاتجاهات المعمارية بالمدينة :

عندما بدأ محمد على ومن بعده خلفاؤه فى الاستعانة بالمهندسين والعمال الأجانب لبناء القصور والمساجد والأسبله فى مصر كان معظم هؤلاء المهندسين من الأوروبيين وأيضا الأتراك وكان من الطبيعي أن تظهر مختلف الأنماط التركية والأوروبية "فاختفت المشريات وحلت محلها النوافذ واستعملت الجمالونات فى التغطية، كما استعملت القباب المثقولة من العمارة البيزنطية فى المساجد، وهكذا بدأت تأثيرات العمارة الأوروبية تدخل مصر حاملة معها مقومات الحضارة الأوروبية التى ظهرت واضحة فى القصور فى عهد محمد على والخديوي عباس والخديوي إسماعيل والذى يعتبر عهده فترة تحول فى تاريخ العمارة المصرية " ١ .

فى هذه الفترة ومنذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين فى مصر تقريبا.. قد واكبتها فى أوروبا فترة زمنية نشط فيها إحياء التراث المعماري الإغريقي والروماني إلى جانب اتجاهات عصر النهضة والباروك المستحدثة وغيرها من الاتجاهات المعمارية الأخرى والسائدة فى أوروبا وصولا إلى العمارة الحديثة فى ذلك الوقت ، فانتقلت هذه الاتجاهات جميعا من أوروبا إلى مصر عن طريق المهندسين والجاليات الأجنبية المختلفة .. كل ذلك بجانب الاتجاه

* المرجع السابق - ص ٤٨ .

* ١ - ناصر بسيونى مكاوى - دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة فى مصر - ص ٩٥ .

الوافد العثماني والاتجاه المملوكي المحلى اللذان استمرا مع بداية القرن التاسع عشر .. والتي قد اختلفت معالمها مع الوقت .

ومن أهم الطرز المعمارية التى قد استخدمت فى مدينة الاسكندرية فى الفترة منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا :

١ - الاتجاه التركي :

" والذي جاء مع دخول العثمانيين إلى مصر ، وهو اتجاه متأثر بالعمارة البيزنطية الشهيرة [موطنها القسطنطينية - أو الأستانة فيما بعد - وذلك قبل بداية الدولة العثمانية فى تركيا] ، وقد استمر إلى أوائل القرن التاسع عشر، وقد بدأ يتلاشى هذا الاتجاه مع طغيان الاتجاه الوافد الأوروبي "١٠٠ ، وقد تحول بعد ذلك هذا الطراز التركي الى خليط من الزخارف الأوروبية التركية التى أدخلت عليها الروح الإسلامية من خلال الزخارف والنقوش الداخلية والخارجية، وقد انتشر هذا الطراز فى المنطقة المجاورة للجمرک (المدينة التركية) وكذلك فى منطقة كوم الدكة . (شكل ١٢)

٢ - طراز الروكوكو Rococo :

ومن المعروف أن هذا الطراز قد بدأ ظهوره فى فرنسا فى الربع الأول من القرن الثامن عشر .. وكلمة روكوكو مستمدة من كلمة الصدفة (rocaille) الغير منتظمة الشكل ذات الخطوط المنحنية ويعتمد هذا الطراز على كثرة الزخارف والمناظر الطبيعية وتصوير الأشخاص فى أشكال تعكس حياة الرخاء والرفاهية لطبقات النبلاء والأغنياء .

وقد ظهر هذا الطراز فى مصر عموماً من خلال قصور العائلة المالكة .. ونتيجة لاستعانة محمد على "بعمال أجانب أتراك ويونانيين أن ظهر فى مصر هذا الطراز الذى يمكن تسميته بالطراز الرومى أو الروكوكو "٢٠٠

* ١ - المرجع السابق - ص ١٠٢ .

* ٢ - المرجع السابق - ص ١٠٥ .

فهؤلاء المهندسين قد تعرفوا على هذا الطراز عندما انتقل إلى تركيا على أيدي فنانين من إيطاليا وصقلية .. فبدأ المهندس التركي وقتئذ في التدخل فنيا في تهذيب هذا الطراز وأسلوبه حسب الذوق المحلى والتقاليد الدينية.. ولعل من أهم الأمثلة على هذا الطراز هو قصر رأس التين بالإسكندرية*..والذى قد بنى فى عام (١٨١٨م) وقد استعان محمد على لبنائه باثنين من المماريين الإيطاليين (روميو Romeo ولودفيج Ludwig)* وقد اشترك فى تنفيذه العديد من العمال الأجانب والمصريين، كما قام بعمل تصميماته الداخلية فنانون يونانيون ، وجناحان السلامك والحرملك يتميزان فى تصميماتهما الداخلية وأثاثهما بالحس الأوروبى التركى .. إلا أن الحس الأوروبى بالقصر قد تبلور أكثر بعد إعادة بنائه عام (١٨٣٤م) عندما تولى العمل عليه المهندسون الإيطاليون كوست Coste وسيرزى Cerisy وأفوسكانى Avoscani*(شكل ١٣)

٣ - طراز الكلاسيكية الجديدة Neo-Classicism :

وقد ظهر هذا التيار مبكرا فى النصف الأول من القرن الثامن عشر فى إنجلترا .. ثم زاد استخدامه بعد ذلك فى أوروبا كرد فعل لطراز الروكوكو الفرنسى الزخرفى والذى قد صار بفضل الملكية فنا طبقيا خاصا، ثم أخذت الكلاسيكية الجديدة فى القبلور فى القرن التاسع عشر وهى تعتمد على فكرة إحياء الفنون الإغريقية القديمة وخاصة فن المعمار .. حيث استخدام الأعمدة الإغريقية وخاصة الأيونى ودقة الزخارف والحليات البارزة واستعمال الألوان الزاهية ..وقد انتشر هذا الطراز فى مدينة الاسكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر نتيجة لنمو الجالية اليونانية وبأعداد كبيرة كما ذكرنا من قبل (ما يقرب من نصف عدد الأجانب بالمدينة) ،ومن أمثلة طراز الكلاسيكية الجديدة مبنى المتحف اليونانى الرومانى والذى صممه كل من ديترتش بك وستينون Dietrich Bey & L.Stienon عام (١٨٩٨م)* (الشكل ١٤) .

* المرجع السابق - ص ١٠٦ .

* محمد محمود الجوهري - قصور وتحف - ص ٧٨ .

* Mohamed Fouad Awad - The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p84 .
* The Alexandria Preservation Trust -p23 .

٤ - طراز عصر النهضة المستحدث Neo-Renaissance :

ظهر طراز عصر النهضة أساسا فى القرن الخامس عشر فى إيطاليا بفلورنسا وتبلور فى القرن السادس عشر .. ويعنى مصطلح Renaissance إعادة الإحياء نسبة إلى إعادة إحياء التراث الإغريقي القديم واكتشاف الإنسان لمدينة العالم القديم والاستفادة منه بما يتفق مع مقتضيات العالم الحديث .. ولعل هذا الطراز من أهم الطرز الأوروبية التى اتجه المماريين إلى إحيائه فى القرن التاسع عشر وخاصة فى منتصفه بأوروبا نظرا لمرونة استعماله وإمكانية تكيفه لملائمة مختلف أنواع المباني الخاصة والعامة .. وقد ظهرت فى مصر عامة ثلاثة أنواع من هذا الطراز .. وهى طرز عصر النهضة المستحدثة الفرنسية والإنجليزية والإيطالية وذلك على أيدي المماريين الأجانب كل على حسب جنسيته .. متأثرين فى ذلك بالاتجاه الأكاديمي فى العمارة بأوروبا .. إلا أن المماريين والمقاولين الإيطاليين قد كانوا من أهم الذين قد عملوا بنشاط فى التصميم والتنفيذ المعماري بمصر وخاصة بالإسكندرية .. فظهرت فيها المباني التى تتسم بالاتزان والرصانة وسيادة الخطوط الأفقية واستواء الأسطح ، ومن أمثلة هذا الطراز مبنى سراي الحقانية بميدان المنشية (القناصل سابقا) عام (١٨٨٦م) وهو من تصميم المهندس ألفونسو مانيسكالكو * Alfonso Manescalco (شكل ١٥).

٥ - طراز الباروك المستحدث Neo-Baroque :

ظهر طراز الباروك فى روما مع بدايات القرن السابع عشر .. ويرجع تسميته بالباروك نسبة الى كلمة (Barroco) بالأسبانية بمعنى اللؤلؤة الغير منتظمة فى استدارتها تعبيرا عن الفنون المخالفة للتقاليد السائدة آنذاك والمناهضة لمفهوم الفن الكلاسيكي .. وقد انتشر استخدام طراز الباروك فى القصور والكنائس نتيجة للقوة الكاثوليكية بروما والتى استخدمت الفن لتمجيد الدين .. ويتميز بالتنوع والتصميم المركب والمبالغة فى العناصر الزخرفية بالواجهات مع الاحتفاظ بالقوة والفخامة المميزة بعمارة عصر النهضة .

وضمن حركات إحياء الطرز الأوروبية التى ظهرت فى القرن التاسع عشر بأوروبا ظهر الاتجاه إلى إحياء فنون الباروك فيما عرف بال Neo-Baroque .. والذى قد استخدمه بعض

المعماريين الإيطاليين بمدينة الاسكندرية .. ومثال ذلك فيلا سلوم بمحرم بك من تصميم المعماري ناهمان G.Nahman* (شكل ١٦) .. وتشغلها حالياً القنصلية الصينية .

٦ - القوطى المستحدث Neo-Gothic :

وقد استخدمه المعماريون الإيطاليون بالمدينة .. وقد ظهر الطراز القوطى فى القرن الثانى عشر الميلادى بفرنسا وأعيد إحياءه منذ بداية القرن التاسع عشر .. ويتميز بالعقود المدببة واستخدام الأبراج ولعل الكنائس من أهم العناصر التى تميزت بهذا الطراز، ومن أمثلته بالاسكندرية كنيسة (جميع القديسين الإنجيلية) بمنطقة ستانلى والتى قد افتتحت عام (١٨٩٠م) .. (شكل ١٧) من تصميم المعماري ريمى P.Rémy* .. والذى من المتوقع أن يكون اسمه الأول بروسبير Prosper حيث أنه قد ورد فى مراجع أخرى هكذا .

٧ - الرومانسك المستحدث Neo-Romanesque :

وهو ضمن الطرز الكلاسيكية التى أعيد إحياءها فى العصور الحديثة ، وقد نشأ طراز الرومانسك بإيطاليا فى القرن الحادى عشر .. ونشط استخدامه فى بناء الكنائس .. ويتميز بالعقود المستديرة المعروفة فى الكنائس البازيليكية الرومانية .. كما استخدم بعد ذلك فى مختلف أنواع المباني .. ومن أمثلة طراز الرومانسك المستحدث بالإسكندرية مبنى سكنى بشارع فؤاد ترجع ملكيته الأولى إلى الإيطالي أدريانا بينتو Adriana Pinto وهو من تصميم المهندس ألكسندر لوريا G.A.Loria عام (١٩٢٣م)* (شكل ١٨) .

٨ - الطراز المقتبس Free Style :

حركات الإحياء التى انتشرت فى أوروبا فى القرن التاسع عشر قد اهتمت باثنين من الطرز وهما الإغريقي والقوطى باعتبارهما من أرقى الطرز التى مر عليهما التاريخ .. إلا أنه "قد تواجد قلق متزايد عند مهندسين كثيرين ناتج عن عدم رضاهم بمجرد تقليد هذين الطرازين، فرجع بعضهم إلى عمارة عصر النهضة، وحاول البعض البحث عن طرز أخرى يقلدها مثل

* أ.د محمد فؤاد عرض - محاضرة بمؤتمر (الاسكندرية وحوار الثقافات) - ٢٨/٩/١٩٩٧م .

* حسب اطلاع الباحثة على رسوم الكنيسة الهندسية .

* The Alexandria Preservation Trust - p56 .

الإسلامي والفرعوني والهندي^{١*} وغيرهم من الطرز.. وكان من نتائج ذلك ظهور ما يسمى بالطراز المقتبس.. والذي قد يطلق عليه الأسلوب الانتقائي eclectic، وقد جمع المعماري من خلاله بين الطرز المختلفة والتي يتم اختيارها وتوليفها مع بعضها البعض تبعاً لهواه الشخصي وتحقيقاً لرغبة المالك في المبنى الواحد.. وقد توفر هذا الطراز بمدينة الاسكندرية كمحاولة من المعماريين للتعبير عن تاريخها والحضارات التي وفدت عليها والتي قد حاولوا الاستقاء من معالمها التشكيلية ما يضاف الى تصميماتهم المعمارية.. بدءاً من الحضارة المصرية القديمة والإغريقية الرومانية والإسلامية.. ومن المباني ذات الطراز المقتبس في الاسكندرية.. البنك العثماني^{٢*} بميدان المنشية (القناصل سابقاً) وهو حالياً مبنى الشهر العقاري.. من تصميم المهندس بروسبير ريمي Prosper Remy وقد بنى بعد عام (١٨٨٢م)^{٣*} عقب القصف البريطاني للمدينة وضمن إعادة بناء الميدان في ذلك الوقت (الشكل ١٩).

٩ - الطراز الإسلامي المستحدث Neo-Islamic :

استعمله المعماريون في مدينة الاسكندرية في الفترة موضوع البحث.. وأحياناً كان هذا الاستعمال في العمارة الغير دينية.. ومن خلاله تظهر الحليات والوحدات الزخرفية لفن العمارة الإسلامية وقد اختلطت بالحس الأوروبي.. مثلما نرى في مبنى بنك مصر بأحد الشوارع الفرعية للنبي دانيال وهو من تصميم المهندس لوريا GALoria عام (١٩٢٥م)^{٤*} (الشكلين ٢٠-٢١) "ويعتبر هذا المبنى من أفضل الأمثلة وأندرهما من هذا الطراز"^{٥*} والذي قد واجه العديد من الانتقادات بسبب الافتعال وعدم التوافق بين الحس الأوروبي من ناحية والإسلامي أو العربي عامة من ناحية أخرى.

* ١ - ناصر بسيوني مكاوي - دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة في مصر - ص ١١٥ .

* ٢ - المرجع السابق - ص ١١٥ .

* ٣ - Awad - an article in (Alexandrie en Egypte) - p 51 .

* ٤ - Mohamed Fouad Awad — The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt- p109

* ٥ - Robert Ilbert - Alexandrie (1830-1930) - p534 . - ٢ .

١٠ - المصري القديم (الفرعوني) المستحدث Neo-Pharaonic :

حيث يحاول المعمارى من خلال هذا الاتجاه أن يستوحى تصميم المبنى من العمارة المصرية القديمة أو استخدام بعض العناصر الزخرفية أو المعمارية الخاصة بهذه الحضارة والتي كانت مدينة الاسكندرية إحدى الأراضى التى عاصرتها .. وذلك كما حدث فى مبنى كلية الهندسة بطريق أبى قير وكان ذلك عام (١٩٥٢م) تحت إشراف وزارة الأشغال العامة حسيما يذكر أ.د محمد فؤاد عوض ..

والواجهة الخاصة بهذا المبنى (شكل ٢٢) قد اختلفت حولها الآراء .. فعلى سبيل المثال يرى روبرت إيلبرت * Robert Ilbert وغيره أن مثل هذه المحاولات المتمثلة فى الاستقاء من الحضارات القديمة التى عاصرتها مدينة الاسكندرية من قبل لم تكن بارعة كما يجب أن تكون .. حيث يرى فيها الافتعال وعدم التوافق بين عناصرها المعمارية .

١١- طراز الفن الزخرفى (آر ديكو) Art-Deco :

وله أسلوب زخرفى هندسية أو للحركات الانسيابية للنباتات وقد ظهر فى البداية بإنجلترا فى أواخر القرن التاسع عشر ولقد بدأ استخدام هذا الطراز فى الاسكندرية بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى .. ومن أمثلته فى مدينة الاسكندرية مبنى شركة الكهرباء بامتداد طريق الحرية بالعطارين وهو من تصميم المهندس فيكتور إيرلانجر Victor Erlanger عام (١٩٣٣م) * (شكل ٢٣) .. وهو من المماريين الذين قد تولوا تصميم العديد من المباني الهامة بالمدينة مثل مبنى منظمة الصحة العالمية بمحطة الرمل والقنصلية الفرنسية بالمنشية .

١٢ - طراز الفن الجديد (آر نوفو) Art Nouveau :

وقد ظهر هذا الطراز فى أواخر القرن التاسع عشر بأوروبا وتبلور فى الربع الأول من القرن العشرين ، وهو يعتمد على استخدام الخطوط العضوية فى التشكيل واستخدام الزخارف وخاصة تلك التى تشبه (ضربات السوط) أو النباتات ، وقد انتشر استخدام هذا الطراز فى مدينة الاسكندرية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ومن المباني التى تتبع هذا الطراز مبنى سكنى

* جاء هذا الرأى فى المرجع السابق .

بشارع فؤاد (سابقا) ترجع ملكيته الأصلية إلى لوتساتو باشا Luzzatto Pasha وهو من تصميم المهندس سينيجاليا Sinigallia عام (١٩١٤-١٩١٨م) * (شكل ٢٤) .

١٤ - الطرز الحديثة Early Modern & Modern :

والمقصود بها الاتجاهات التي دعت إليها مدارس الفن الحديث في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا في أوائل القرن العشرين مثل الطراز الدولي (international style) والذي قد انتشر في مدينة الاسكندرية في الفترة ما بين الحربين العالميتين ،ومن أمثلة هذه الطرز مبنى المحل التجارى (الصالون الأخضر) (early modern style) من تصميم المهندس لوسو Lessous عام (١٩٤٠م) * بشارع صلاح سالم (شريف باشا سابقا) (شكل ٢٥) ، وكذلك مبنى (شركة مصر للتأمين) بشارع شريف باشا (صلاح سالم حاليا) أيضا (modern style) وهو من تصميم المعماريين على ثابت Ali Thabet وهنرى بيرنو Henri Bernau الذى كان من أكثر المؤيدين لهذه الطرز الحديثة ، والمبنى قد أنشئ عام (١٩٥٤م) * (شكل ٢٦) .

أما بالنسبة " للطرز التي تحاول إحياء السمات المحلية فأغلبهم قد تواجد بشكل يعبر دخیل كما هو الحال في المبنى السكنى (مبنى تاوا) بطرازه المغربى (Moorish Style) بشارع صلاح سالم "١٠.. وهو من تصميم مهندس غير معروف عام (١٨٦٠م) (شكل ٢٧) .

خلاصة ما سبق :

نستطيع مما سبق تصور مدى الثراء والتنوع في الاتجاهات والطرز التي اتسع لها مجال العمارة في مدينة الاسكندرية خلال الفترة منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا ..وبالتالى كيفية تكوين هذه الاتجاهات في مجموعها الكلى نسيجاً متفرداً لشخصية الإسكندرية من خلال أحد أهم المظاهر الحياتية عامة والمدنية خاصة ألا وهى العمارة وما يتبعها من فنون متعلقة بها .

* - المرجع السابق - ص ٤٨ .

* - المرجع السابق - ص ٣٢ .

* ١- المرجع السابق ص ٤٨ .

ومن الممكن تلخيص عملية محاكاة الطرز الغربية وممارسات الممارسين الأوروبيين من أجل نقل سمة الغرب الى المناطق الحضرية ومنها الاسكندرية والتي قد تمت من خلال ثلاث اتجاهات :

” أولا : كانت هناك عودة للماضي في تطبيق الطرز الإحيائية والتراثية بدءا من نهايات القرن التاسع عشر وحتى بدايات القرن العشرين ، وأغلبها من طرز النهضة المستحدث والقوطي المستحدث والكلاسيكية المستحدثة Neo-Classic, Neo- Renaissance & Neo-Gothic ، وهي تلك الفترة التي يطلق عليها .. (الحقبة الجميلة) (La Belle Epoque) .

ثانيا : بعد الحرب العالمية الأولى على الأخص ، كان هناك تطبيق للطرز الزخرفية الجديدة (Art- Deco) والذي بدأ آنذاك أكثر الطرز شعبية .

ثالثا : الاتجاه الذي نشأ نتيجة للمتطلبات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية للمجتمع البرجوازي وميوله إلى المدنية ، والذي قد عبرت عنه الطرز الحديثة وحركة الفن الجديد New Art, Early Modern وقد بدأ هذا الاتجاه في أواخر العشرينات من القرن العشرين واستمر حتى الخمسينات منه ” ١٠ .

غير أن القرن التاسع عشر بشكل خاص لم يشهد تميز طراز معين دوناً عن الآخر فيما عدا الطراز الرومي أو الروكوكو الذي قد ظهر كما سبق وذكرنا مع بدايات القرن التاسع عشر من خلال قصور العائلة المالكة وحتى عهد الخديوي إسماعيل ”حيث ظهرت باقي الاتجاهات معاً وفي فترة واحدة دون تمييز اتجاه عن الآخر بفترة محدودة“ ٢٠ ، ويمثل هذا القرن أيضاً فترة الانتقال أو التحول في تاريخ العمارة المصرية ، حيث بدأت تتلاشى وتختفي العمارة الإسلامية إلا في المباني الدينية – أو بإدخال بعضاً من ملامحها ليختلط بملامح معمارية من طرز أخرى كما سبق وذكرنا – وحلت محلها العمارة الأوروبية كأحد مظاهر الثقافة الدولية Cosmopolitan culture .

١٠ - Prof. Mohamed Awad- The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p53 .

٢٠ - ناصر بسيوني مكاوي- دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة في مصر - ص ١١٧ .

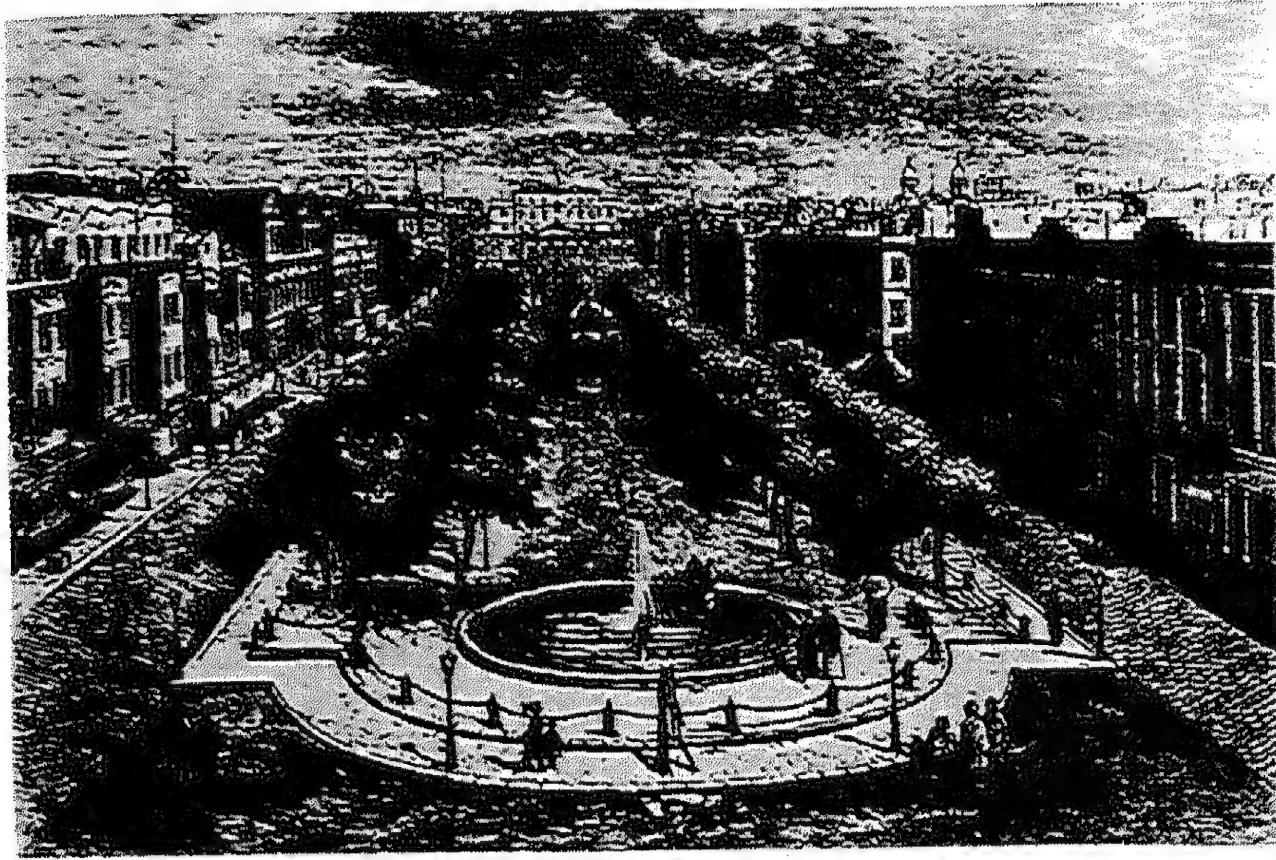
ونتيجة لتنوع الجنسيات الأجنبية القائمة على أعمال العمارة بالمدينة إلى جانب النزعات الفردية الخاصة بهم وكذلك لما لى المبانى أنفسهم صارت حرية اختيار الطرز واسعة النطاق وبدون تنسيق مسبق لتوزيعهم فى الأحياء ، وبسبب هذه الحرية اتجهت العمارة فى أغلب الأحيان بالمدينة إلى الاقتباس والنقل عن النماذج الأوروبية بالخارج مع بعض التغييرات البسيطة أو الغير ملائمة لأغراض المبنى المقترح إقامته.. فأدى ذلك إلى إهمال التراث الفنى والحضارى للمدينة ولمصر كلها بكل ما يحفل به تاريخها وما أثبتت السنوات ملاءمته وتوافقه مع بيئتها والتكوين النفسى للإنسان الأصلى الذى يعيش على أرضها .

وبالرغم من هذا الرصيد الحضارى والفنى العظيم الذى تتمتع به مدينة الاسكندرية.. لم ينجح المعمارىون الذين قد حاولوا التعبير عنه .. حيث لاقت تجاربهم الكثير من الانتقادات .. ذلك لأنها لم تكن صادقة .. حيث استخدمت الحليات والزخارف والعناصر المستوحاة من فنون الحضارات القديمة بشكل يعد وكأنها ملصقات غير مدمجة مع الأسطح المعمارية فى الواجهات ومنفصلة عن التكوين الإنشائى للمبانى أنفسها التى دائما ما كانت تتميز بالحس الأوروبى فى التصميمات الداخلية ..

كما أن هذه التجارب وكما لاحظنا قد بدأت متأخرة .. قد سبقها أكثر من مائة وخمسة وعشرون عاما تقريبا .. انتشرت فيها معالم العمارة الأوروبية بشكل واسع ومتعمد من قبل الطبقات والشرائح الاجتماعية التى كانت تتحكم فى البلاد من الداخل والخارج .

حتى أن المعمارىين المصريين الذين قد شاركوا فى الحركة العمرانية بالمدينة لم يبدأ نشاطهم فى الاتضاح إلا فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين كما سبق ذكره، كما أنهم كانوا متأثرين فى أعمالهم بالمدارس الأجنبية المعاصرة لهم .. والتى قد استقوا منها معرفتهم وعلمهم .. هذا بالإضافة الى حالة التشويش التى قد حدثت للطرز المختلفة والتى حاول المعمارىون دمجها مع بعضها البعض .. فحدث أن فقد الكثير منها قيمه الجمالية التى ميزته عبر التاريخ .

وقد كان لكل جيل من أجيال المعمارىين أثره فى تحديد مسار الاتجاهات المعمارية السابق الحديث عنها وحسب الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المواقبة لفكرته الزمنية ، وهو ما سوف نحاول إلقاء الضوء عليه من خلال الجزء التالى .



(شكل ٦) ميدان التحرير (القنصل سابقاً)

فيما بين عامي (١٨٣٤ - ١٨٨٢م)



(شكل ٨) الطراز التركي بمنطقة رأس القين وكوم الدكة

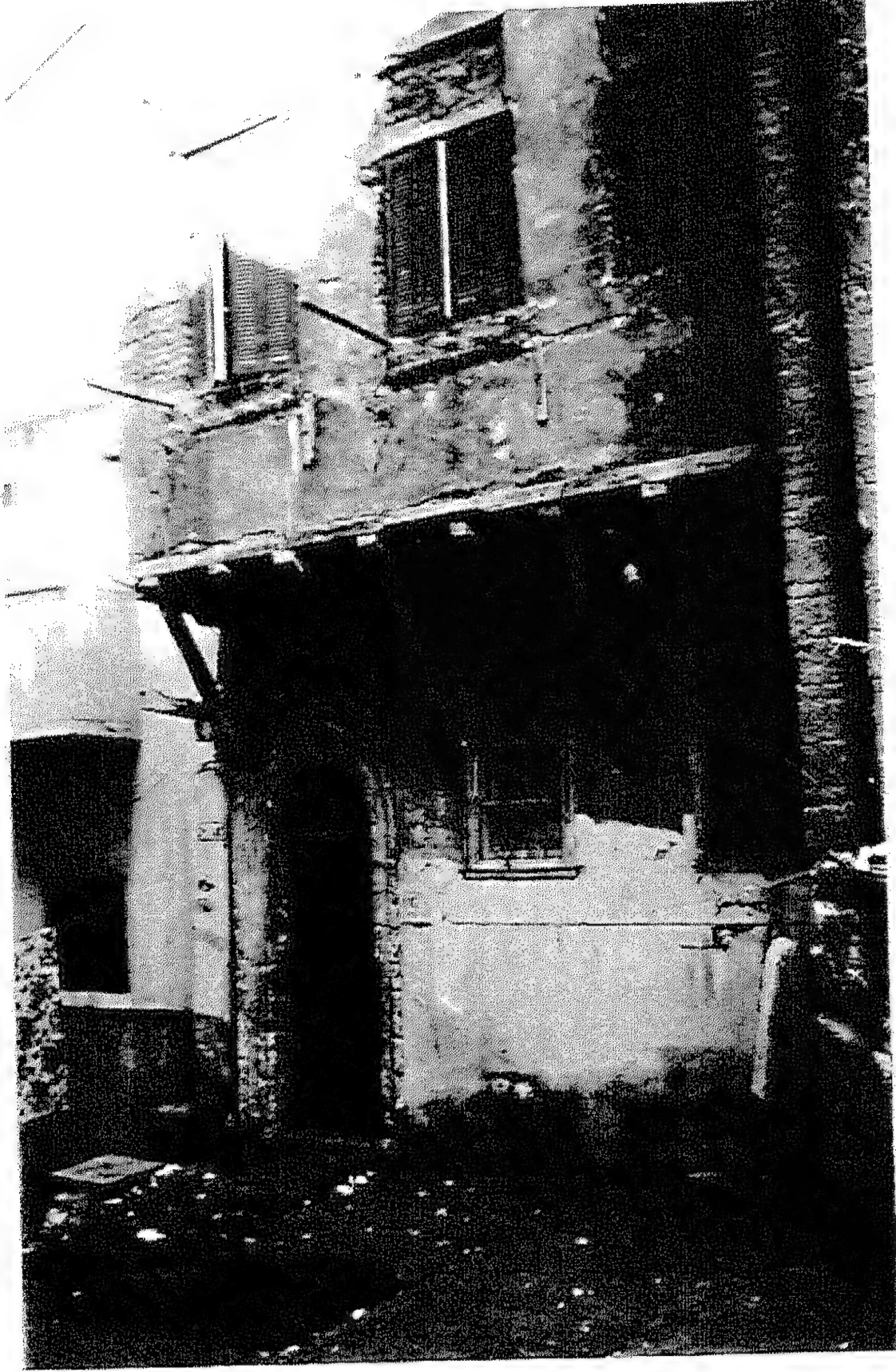


(شكل ٩) مبنى تجارى بميدان التحرير

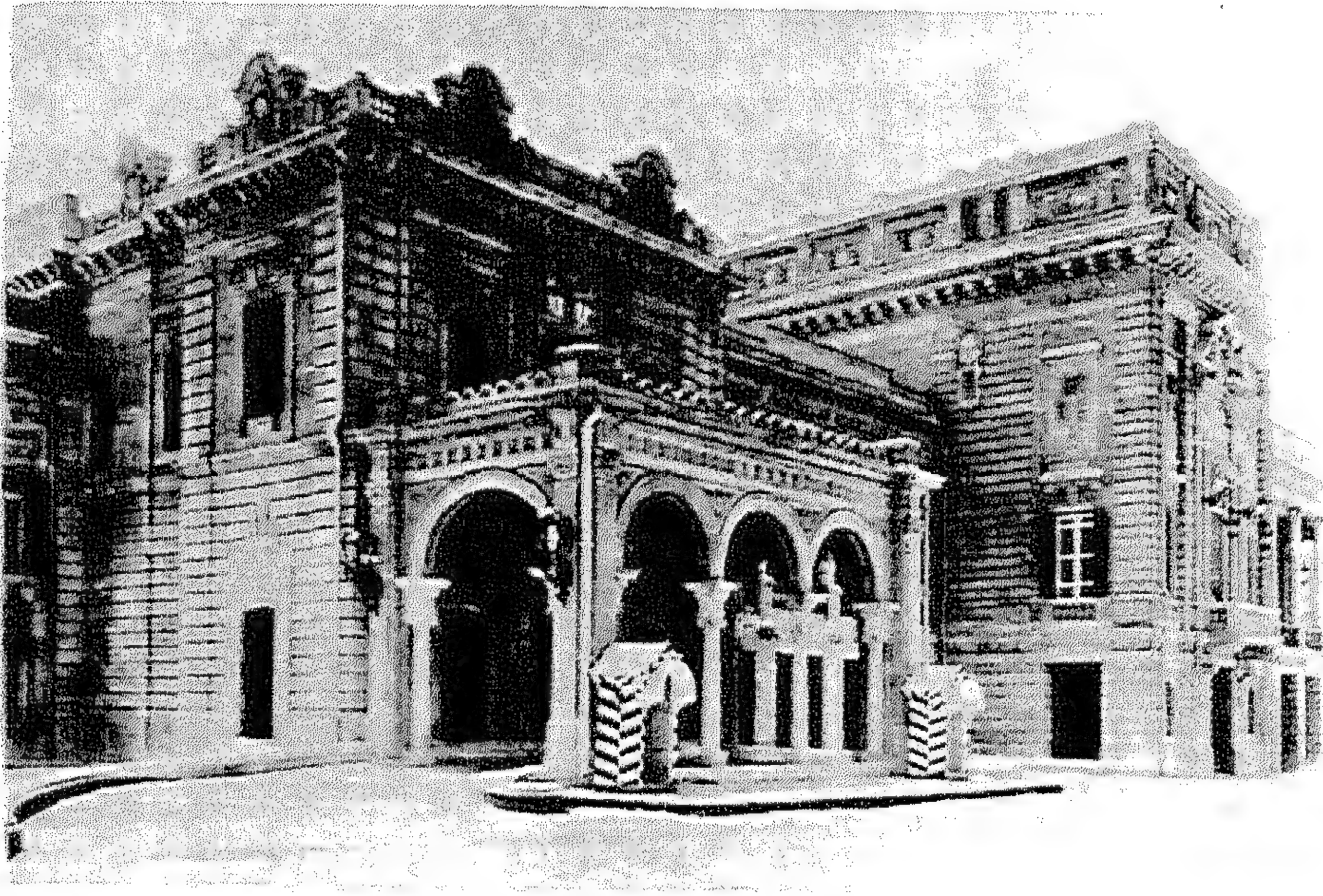
فى أعقاب عام ١٨٨٢م



(شكل ١١) مبنى سكني، بشارع الفلکی



(شكل ١٢) أحد أمثلة الاتجاه التركي بأحياء رأس التين وكوم الدكة



(شكل ١٣) مدخل قصر رأس التين ١٨٣٤ م

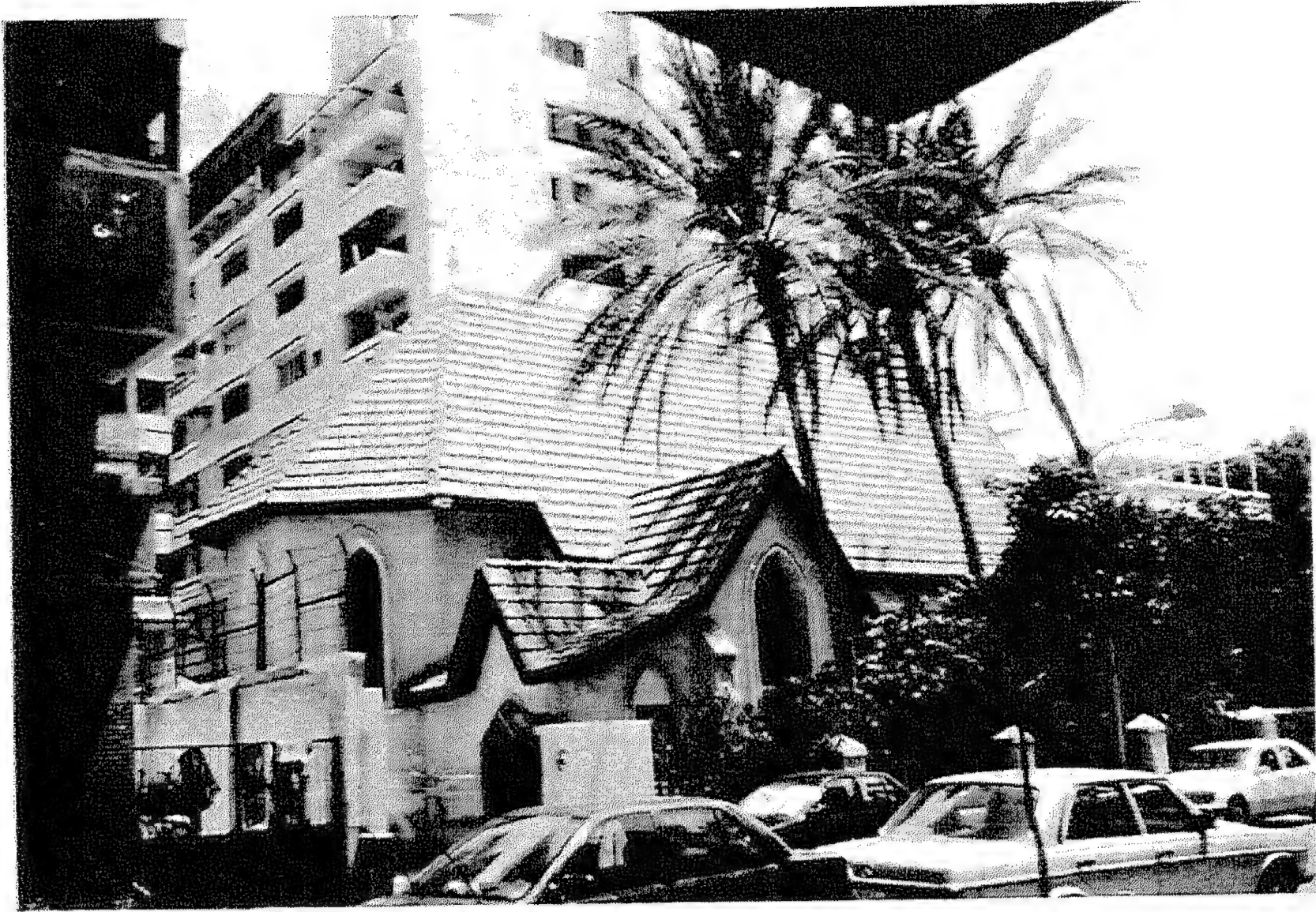


(شكل ١٤) المتحف اليوناني الروماني ١٨٩٨م
خلف شارع قوَّاد (سابقاً)



(شكل ١٥) سراى الحقانية بميدان التحرير

(القناصل سابقاً) ١٨٨٦م



(شكل ١٧) كنيسة جميع القديسين الإنجيلية

بستانلى ١٨٩٠ م



(شكل ١٨) مبنى سكنى بشارع فؤاد

(الحرية حالياً) ١٩٢٣م



(شكل ١٩) البنك العثماني (الشهر العقاري حالياً)

بميدان التحرير ، في أعقاب ١٨٨٢م



(شكل ٢٢) واجهة كلية الهندسة بطريق الحرية ١٩٥٢م



(شكل ٢٣) مبنى شركة الكهرباء بطريق الحرية

(امتداد شارع فؤاد) ١٩٣٣م



(شكل ٢٤) مبنى سكنى بشارع فؤاد
(الحرية حالياً) (١٩١٤-١٩١٨م)



(شكل ٢٥) محل تجارى (الصالون الأخضر)

بشارع صلاح سالم، ١٩٤٠م



(شكل ٢٦) مبنى شركة مصر للتأمين

بشارع صلاح سالم ، ١٩٥٤م

أهم المعماريين الذين شاركوا في تشكيل ملامح العمارة بالمدينة

أولاً: المعماريون الأجانب :

ذكرنا فيما سبق كيف تحكمت بعض الجهات في توجيه العمارة في مصر بشكل عام .. وكانت هذه الجهات تتلخص في أفراد العائلة المالكة والأغنياء من الأجانب وبعض المصريين، والذين قد شكلوا بالفعل مراكز قوة تحكمت في الأمور الداخلية للبلاد مما أثر على المظاهر الحياتية بها والتي من أبرزها العمارة.. وخاصة في مدينة الاسكندرية في الفترة منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً.. وقد كان ذلك من خلال الهيئات الرسمية مثل مجلس (الأورناتو Ornato) الذي عهد الى المهندس فرانسيسكو مانشيني **Francisco Mancini** بإدارة أعماله الفنية ، أو مجلس البلدية وغيرهم من الجهات الخاصة والمؤسسات والشركات المتخصصة في هذا المجال، مثل (الشركة المصرية المساهمة للمباني) و(شركة الاسكندرية المركزية للمباني) ، وكانت أولى خطوات هؤلاء جميعاً نحو نقل العمارة الأوروبية إلى المدينة هي الاستعانة بالمهندسين والمعماريين والفنانين والعمال الأجانب في وضع التخطيط العام والتصميمات المعمارية الخارجية والداخلية وكذلك الإشراف على تنفيذها .. بل إن الكثير من المقاولين كانوا أنفسهم من الأجانب ومن مختلف الجنسيات الأوروبية الأصل .

والجدير بالذكر أن " أغلب هؤلاء المعماريين الأجانب حاصلين على دبلومات من بلادهم ومتأثرين بالاتجاه الأكاديمي في العمارة الذي ساد أوروبا في ذلك الوقت نتيجة لنظم التعليم التي نشرتها مدارس العمارة وعلى رأسها مدرسة (البوظار) - Beaux Arts - بفرنسا، والتي أديرت بطريقة أدت إلى فصل الفنون عن الحياة وإلى فصل العمارة عن الإنشاء وعن المشاكل الاقتصادية والاجتماعية المختلفة ، حيث كان من أساسيات برامج هذه المدرسة المحافظة على تقاليد الطرز المعمارية السابقة ، مما أدى إلى النقل والتقليد والاقتباس والتكرار. " ١٠

١٠ - ناصر بسيوني مكاوي - دراسة تحليلية للعوامل المؤثرة على العمارة في مصر - ص ١٠٠ .

ويذكر الأستاذ الدكتور محمد فؤاد عوض في إحدى محاضراته (أن في مدينة الاسكندرية.. قد احتل المعماريون والمهندسون الإيطاليون الصدارة في ترتيبهم من حيث العمل بمجال البناء والتصميم وخاصة في الفترة من (١٨٨٠-١٩٣٠م) ، ويليه بعد ذلك من حيث الترتيب اليونانيون منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ثم الفرنسيون والألمان والإنجليز والسوريون ثم المصريون بعد الحرب العالمية الأولى) *.

ويقسم روبرت إيلبرت Robert Ilbert المعماريين والفنيين الذين أثروا في العمارة بمدينة الاسكندرية في كتابه " الإسكندرية (١٨٣٠-١٩٣٠) Alexandrie (1830-1930) " إلى ثلاثة أجيال وهي كالآتي :

أولا :

المعماريون والمقاولون وأغلبهم ذوى جنسية إيطالية قد درسوا أصول المهنة وقد قدموا العديد من الأعمال بداية من ثمانينيات القرن التاسع عشر (أى فى الفترة التى تلت القصف البريطانى للمدينة وإعادة بناءها) وحتى الحرب العالمية الأولى ، ومنهم :

أنطوان لاسياك A.Lassiac [١٨٥٦-١٩٤٦م] وهو غير معروف الجنسية الأصلية إن كان إيطاليا أو نمساويا وهو من أهم المعماريين فى عهد الخديوى عباس حلمى] *..وقد شغل منصب المهندس الرسمي للشركة المصرية المساهمة للمباني، ومن أهم أعماله تصميم محطة الرمل وقصر فاطمة الزهراء والعديد من القصور والمباني الأخرى ، وكذلك المهندس ألفونسو مانيسكالو Manescalo .. وهذان المعماريان يعتبرهما روبرت من المبدعين .. هذا إلى جانب العديد من المعماريين والفنيين الآخرين مثل -دى فارو E.di Farro وهو مؤسس شركة (دى فارو) عام (١٩٠٠م) وهى أولى الشركات التى أدخلت نظام وضع الأساس عن طريق الضغط مما يسمح بأعلى مستوى إنشائي فى تربة لا تتمتع بالمواصفات الجيدة، وكذلك مارسيانو N.Marciano الذى

* فى محاضرة له بمؤتمر (الاسكندرية وحوار الثقافات) بتاريخ ٢٨/٩/١٩٩٧م

* موقع بالانترنت تحت عنوان www.egy.com/people/98-10-01.shtml تقرير تحت عنوان :

استخدم فى عمله نظام الخرسانة المسلحة وعمل فى تجارتها .. و ماريللى L.Marelli وغيرهم.

ثانيا :

ويتمثل هذا الجيل فى المعماريين الأوروبيين عامة والذين قد تواجد من بينهم الكثير فى البلاد بشكل مؤقت .. حيث كانوا يحضرون خصيصا بناء على استدعاء طبقة البرجوازيين الأوروبيين بالمدينة .. فيعملون مع المقاولين المحليين والذين كانوا من أغلبية إيطالية فى ذلك الوقت .. وقد كان لهم تأثيرا واضحا فى العمارة الحديثة بالمدينة حيث تتركز أعمالهم فى الفترة ما بين (١٩٢٠-١٩٣٠م) تقريبا ، فأضافوا الجديد وأكدوا الحس الزخرفى ، ومن هؤلاء المعماريين بيريه A.Perret ، وكذلك لوريا G.A.Loria والذى الى جانب الحس الزخرفى فى تصميماته كانت هناك أيضا أعمالا له مستوحاة من التراث .. والتى من وجهة نظر روبرت Robert هى من أفضل الأعمال فى هذا الاتجاه .

وبالرغم من ذلك يضيف روبرت أن هذا الجيل لم يكن فى تصميماته عموما الكثير من الأعمال المميزة ، وقد صاحب هذا الجيل نشأة معمارية مصرية سوف يتم الحديث عنها لاحقا .

ثالثا :

وفى أثناء هذا الجيل والذى يبدأ بعد الحرب العالمية الثانية تقريبا يحدث نوع من الصراع بين العمارة الحديثة الوافدة من أوروبا وبين الشخصية المحلية .. ويظهر ذلك فى العمائر التى تحاول المزج بين الاثنين ، وتبدأ الأنظار بالبلاد تتجه ناحية القومية .. وخاصة بعد ظهور وتبلور الشخصيات المعمارية المصرية على الساحة بأعمالهم التى تميل فى أغلب الأحيان إلى الاتجاهات الغربية الحديثة ، وهو ما سوف نحاول التعرف عليه من خلال الدور الذى أسهم به المعماريون المصريون فى الحركة المعمارية فى هذه الفترة .

والجدير بالذكر أن هؤلاء المعماريين الأجانب لم تكن بالطبع تظهر أعمالهم فى مدينة الاسكندرية فقط .. وإنما كان لهم العديد من الأعمال الضخمة فى مناطق أخرى من مصر ولاسيما مدينة القاهرة .. بالإضافة الى أسماء أخرى تفوقهم عددا أمثال :

Eduard Matasek, Ernest Jaspar, Ernesto Verrucci Bey, Georges Parcq, Max Herz,
Paolo Caccia Dominioni

ثانيا: المعماريون المصريون :

سبق وأشرنا الى أن أول مدرسة للهندسة قد تم إنشاءها فى مصر عام (١٨٢٠م) وأطلق عليها اسم (المهندس خانة) ، ثم تلتها مدرسة (المهندسين العليا) ببولاق عام (١٨٣٤م) والتي نقلت بعد ذلك إلى الجيزة ، وفى عام (١٨٣٩م) أقيمت مدرسة (الفنون والصناعات) والتي أغلقت وأعيد فتحها عام (١٨٨٥م) وسميت مدرسة (الفنون والصناعات) .

وكننتيجة حتمية لتأخر تعلم الهندسة المعمارية وبالتالي مزاولة مهنتها بين المصريين وكذلك بسبب جميع الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى سبق الحديث عنها والتي قد أثرت فى كيفية توجيه الملامح المعمارية بمدينة الاسكندرية ضمن الخطة الشاملة فى صبغ الحياة بالمظاهر الأوروبية ، نتيجة لكل ذلك.. إنعدمت تقريبا مشاركة المصريين فى حركة النشاط العمراني والعماري بالبلاد عموما قبل الحرب العالمية الأولى .. فيما عدا بعض الحالات النادرة والتي سوف يشار إليها فيما بعد .

وبالتحديد "أنه قد لوحظ دخول الاحتراف المصرى فى مجال البناء والإنشاء (معماريون ومقاولون..) فقط بعد الحرب العالمية الأولى، بينما ظلت مساهمة الأوروبيين فى هذا المجال مهيمنة حتى أواخر الخمسينات تقريبا "١٠

وقد تخرج من هذه المدارس السابق الحديث عنها أجيال من المهندسين والمعماريين وأرسل العديد منهم لاستكمال دراستهم من خلال بعثات بالخارج ، "وبدأت رحلة العودة للمبعوثين المعماريين فى أوائل الثلاثينات تصل إلى مصر تتكون من مجموعتين، أتمت كل مجموعة دراستها العالية الجامعية فى مدرسة لها نظام وطريقة وفلسفة تختلف عن الأخرى وهى : المدرسة الإنجليزية - مدرسة العمارة بجامعة ليفربول والمعهد الملكي للمعماريين البريطانيين بلندن، ثم المدرسة الفرنسية - مدرسة الفنون الجميلة بباريس . "٢٠ ، وكان من أهم هؤلاء المعماريين : على لبيب جبر ، محمد رافت، محمد شريف نعمان ، محمود زكى الطويل ، محمود رياض ، محمود

١٠ - Prof. M. Awad -The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt p 50 .

٢٠ - د. توفيق أحمد عبد الجواد - مصر العمارة فى القرن العشرين - ص ١٤، ١٣ .

الحكيم ، مصطفى محمود فتحي ، حسن فتحي ، وغيرهم من الأسماء الكثيرة .. بالإضافة إلى بعض المعماريين الذين استكملوا دراستهم بألمانيا وسويسرا وأمريكا أمثال سيد فهمي كريم ، شفيق الصدر ، يوسف شفيق وغيرهم .

ثم " أخذ كل فريق منهم مكانة في الوزارة أو المصلحة أو جهة العمل التي أوفدته إلى الخارج لكي يمارس عمله، ويتحمل المسؤولية القيادية في تصميم المشروعات وإدارة الأعمال أو التدريس بالجامعة والعمل في مراكز البحث العلمي " ١٠ .

وكان من أهم نتائج دراسة هؤلاء المعماريين بالخارج أن تأثروا بالاتجاهات السائدة هناك في ذلك الوقت ، وكانت أغلب أعمالهم تميل إلى الطرز الحديثة ولكن "دراستهم كانت تميل إلى الاهتمام بالنواحي التقنية بشكل يطفئ على النواحي التاريخية أو الفنية " ٢٠ .

كما أن متطلبات المجتمع المصري عامة والإسكندرية بشكل خاص في ذلك الوقت كانت لا تزال تسعى إلى المزيد من المظاهر الأوروبية ، ومن أهم المعماريين الذين شاركوا في النشاط العمراني في ذلك الوقت هو المعماري مصطفى محمود فهمي والذي قد عاصر الجيل الثاني من المعماريين الأجانب السابق الحديث عنهم .

وقد أسند إليه الأمير أحمد فؤاد مسئولية الإشراف على مباني القصور الملكية عام (١٩٢١م) ، إلى جانب العديد من المناصب التي تولاهها بعد ذلك في مصر آخرها كان المدير العام لمجلس بلدية الاسكندرية عام (١٩٤٥م) ، وقد كان متأثراً بالدراسات التي أتمها في مدرسة الفنون الجميلة بفرنسا ...

وبشكل عام .. وفي ذلك الوقت كانت العمارة المحلية أو القومية تسلك اثنين من الاتجاهات كرد فعل لآلية محاكاة العمارة الأوروبية طوال الفترة الماضية .. وهذان الاتجاهان هما :

١٠ - المرجع السابق - ص ١٤ .

٢٠ - Prof.M. Awad – The Impact of the Economic Change on the Structure & Function on the Building Industry in Egypt - p 53 .

أولا :

” أن ظهر في الثلاثينيات مجموعة من الممارين في الحكومة المصرية ، ممن تنبهوا إلى ما وصلت إليه حال العمارة في المدينة المصرية ، من عدم وجود رؤية لأصالتها ، ومن ثم عمل هؤلاء المسؤولون على مواجهة هذا الاندفاع نحو عمارة الغرب ، بمحاولة غير واعية وذلك بربط المدينة المصرية بتراثها الحضارى من خلال تقرير بعض الأوامر لتحديد الطراز المعماري الواجب استعماله لواجهات المباني العامة ” ١٠ .

وقد كان ذلك عن طريق صبغها بروح الفن الإسلامي أو المصرى القديم بالرغم من أن التكوين المعماري للمبنى نفسه يعتمد على المفهوم الأوروبي .. مما أدى الى إهمال مبدأ الوحدة العضوية الواجب توافرها فى التصميم المعماري .

ثانيا :

الاتجاه الذى دعي إلى التعبير من خلال التراث المحلى الخالص من خلال الرؤية العصرية وهو ما عرف (بعمارة الفقراء) ، ومن أهم من قدم هذه التجربة للمجتمع المصرى .. حسن فتحى و رمسيس ويصا واصف .

«ومما سبق يتضح لنا كيف كانت المشاركة المصرية المعمارية فى الفترة ما بين القرن التاسع عشر وحتى قبيل الحرب العالمية الأولى تكاد تكون منعدمة .. كما أن هذه المشاركة فيما بعد ذلك قد اتسمت هى الأخرى بشكل عام بالضعف من حيث التعبير عن الهوية المصرية والفن المصرى الأصيل ...

الفصل الثالث

التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية

مقدمة

تحدثنا من قبل عن الارتباط الوثيق بين كل من العمارة والتصوير الجدارى .. فإذا نجح كل من المعمارى والفنان فى تحقيق التوافق والانسجام بين هذين المجالين بحيث يكون كل منهما مكملًا للآخر.. يكونا بذلك قد حققا مبدأ الوحدة العضوية فى العمل المعمارى وما يحويه من أعمال فنية .. باعتبار أن العمارة أماً للفنون - كما يجب أن تكون - .

وكان من الطبيعى والمتوقع كنتيجة لهذه العلاقة التبادلية بين العمارة والتصوير الجدارى أن ينتقل ذلك الأخير إلى مدينة الاسكندرية بمختلف تقنياته مثل أى سمة قد تميزت بها العمارة فى الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً .. وذلك لتنتقل الصورة الأوروبية كاملة إلى البلاد وبجميع خصائصها من مزايا وعيوب .. وهو ما سوف نتعرف عليه بشكل أكثر تفصيلاً فى الأجزاء القادمة من البحث .

وكما سبق وأوضحنا من قبل التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وكيفية تأثير هذه التطورات على فن العمارة فى ذلك الوقت بالمدينة .. ولمسنا كيف أصبحت السمة الغالبة للعمارة ذات صبغة غربية أوروبية ..

ومن ثم لابد وأن تكون أيضاً السمة الغالبة للتصوير الجدارى بالمدينة تتضح فيها الاتجاهات الأوروبية من حيث الموضوعات والتقنيات إلا فى بعض الأحيان عندما كان يتطلب الأمر بعض التغييرات وفقاً للظروف العقائدية فيما يتعلق بعنصر الموضوع .. أو الظروف البيئية من حيث تأثيرها على التقنيات المستخدمة ، وكما سوف نرى فى الأجزاء القادمة من البحث .

وقد تعرضت للعديد من مشكلات التوثيق والاستعلام عن أصول الأعمال الفنية موضوع الدراسة .. والتي قد تهدم ودُمر وشوه أغلبها .. وذلك لأنها كانت فى حاجة إلى أعمال ترميم وصيانة مستمرة وهو ما لم يكن قائماً أو متوفراً بالفعل .. نتيجة للعديد من الأسباب .. من أهمها حالة الإهمال فى صيانة وترميم المنشآت التى تحوى الأعمال الفنية ذاتها وخاصة أن كثير منها أو بالأصح أغلبها .. قد انتقلت ملكيته إلى جهات أخرى عقب التطورات السياسية بالبلاد بدءاً من

خمسينات القرن العشرين .. حيث أصبحت هذه المنشآت والمباني ملكاً عاماً تحولت من خلاله إلى جهات للخدمات العامة مثل الهيئات الحكومية والبنوك والمدارس وغيرها .. فتغيرت بذلك أحوالها من حيث الوظيفة والاهتمام بالحفاظ على معالمها التراثية والفنية .. فتبددت الكثير من الأعمال الفنية التي كانت موجودة بها ..

كما أن الجهات التي قد تحولت إلى ملكيتها هذه المباني لم تكن على درجة كافية من الوعي كى تحافظ حتى على أية وثائق أو معلومات عن أصول وأسماء للمعماريين أو الفنانين الذين شاركوا فى تصميم هذه المباني .. أو حتى فكرة عن الأعمال التي كانت موجودة بها .

فيتبقى لنا الأعمال الموجودة بدور العبادة وخاصةً المسيحية ذات الأصول الأجنبية .. إلى جانب القلة القليلة من الأماكن الأخرى التي مازالت الأعمال الجدارية بها بحالة جيدة .. ولكنها فى حاجة إلى مزيد من الاهتمام والصيانة .

والجدير بالذكر أن أغلب الوثائق والمعلومات التي استطعت أن أحصل عليها كانت نتاجاً للمجهود الفردى فى البحث عن توقيعات الفنانين على أسطح الأعمال .. أو فى الرسوم الهندسية الخاصة بهذه المباني إن وجدت .. ولعل الكنائس قد كانت من أكثر الأماكن التي توفر فيها هذا النوع من المعلومات بالمساعدة الجادة لأهل الدين الموجودين بهذه الكنائس والذين هم أنفسهم لم تكن لديهم الكثير من المعلومات عن أصول هذه الأعمال .. إلا فيما ندر .

* وبناءً على البحث الميدانى الذى قمت به .. اتضح أن أغلبية التقنيات التي قد استخدمت فى مجال التصوير الجدارى بالمدينة فى هذه الفترة تنحصر بشكل عام فى ثلاثة وهم :

- الزجاج الملون stained glass (المؤلف بالرصاص) الذى استخدم بشكل واضح فى القصور والفيلات الخاصة والكنائس وخاصة تلك التى تنتمى إلى المجتمعات والطوائف الأجنبية بالمدينة .

- التصوير بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران painting .. وقد استخدم أيضاً فى القصور والمساجد والكنائس وخاصةً تلك التى تنتمى إلى المجتمع اليونانى ذو المذهب الأرثوذكسي .. وقد اختلفت الأسطح الحاملة لهذا النوع من التصوير .. فمنها ما كان على

أسطح خشبية أو من نوعيات خاصة من القماش أو كان مباشرة على الجدران بعد تجهيزها خصيصاً لهذا الغرض .

- الفسيفساء mosaic ..والذى لم يكن له انتشار واسع وإنما كان دائماً ما يشغل أقل المساحات ..غالباً فى شكل لوحات جدارية .

والجدير بالذكر أنه فى كثير من الأحيان يكون عدم تواجد هذه التقنيات فى أمكنة أكثر مما هو متوقع - وخاصةً تلك التى تعود الى الفترات المبكرة من القرن التاسع عشر - لا لشيء أكثر من أنها قد تهدمت أو أصابها الإهمال وما إلى ذلك من أسباب سبق الحديث عنها ... كما قلّ استخدام التصوير الجدارى بالمدينة مع انتشار العمارة الحديثة Modern & Early Modern Styles .

وبالنسبة للخامات المستخدمة على سبيل المثال فى تقنيات التصوير الجدارى بالمدينة فى الفترة موضوع البحث .. نجد أن بعضاً منها لا يصلح لتوظيفه بالبيئة المصرية بنفس الأسلوب الذى قد نفذت به فى أوروبا ..ومن هذه التقنيات .. الزجاج الملون المؤلف بالرصاص ..فمثل هذه الخامة ذات الطابع الأوروبى .. ليست لها صفة الدوام أو المقاومة الكافية فى ظل درجات الحرارة المرتفعة بالبلاد الشرقية ..فتتعدد وتنكمش وتصبح فى احتياج للصيانة والترميم الجيد .. إلا أن البيئة السكندرية فى مصر هى من أقرب البيئات من حيث المناخ والأحوال الجوية إلى البيئات الأوروبية وخاصة البحر أوسطية .. فيما يتعلق بتقنية الزجاج الملون (المؤلف بالرصاص) بشكل خاص حيث أن درجة الحرارة بالسكندرية هى من أقل الدرجات صيفاً على مستوى مصر نسبياً ..إلا أن أعمال الزجاج الملون الموجودة بها والتى ترجع إلى الفترة موضوع البحث لازالت تعاني قلة أو ندرة أعمال الترميم اللازمة لها كى تستمر فى تماسكها ومقاومتها للعوامل الجوية ،وبالرغم من أن هذه الأعمال نادراً ما ترمم بأسلوب أكاديمى منتظم .. إلا أن الكثير منها ما قد استطاع أن يظل إلى يومنا هذا بحالة متواضعة أو جيدة .

فهناك العديد من أعمال الزجاج الملون وغيرها من التقنيات ذات المنشأ الأوروبى قد استخدمت على سبيل المثال فى بلاد أشد فى درجة حرارتها بجنوب إفريقيا ..فهل عامل الصيانة والترميم الدورى والسليم قادر على مساندة مثل هذه الأعمال كى تبقى أحد أهم ملامح العمارة الأوروبية بالمدينة ؟

ومن التقنيات التي تم تفادى مثل هذه المشكلات في نقلها .. التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف والذي غالباً ما كان ينفذ في أوروبا بأسلوب الفريسكو fresco أى التصوير بالأكاسيد الجيرية على المونة الرطبة المكونة من الجير والرمل ..والذى يعتبر من المواد المثالية للبيئة والأجواء الأوروبية ..غير أنها أقل احتمالاً في البيئة الشرقية نظراً لارتفاع درجات الحرارة بها وارتفاع نسبة الرطوبة وخاصة في مدينة الاسكندرية ..

فاستطاع الفنانون الذين قاموا بتنفيذ هذه النوعية من أعمال التصوير الجدارى بالعمارة بالمدينة في الفترة موضوع البحث ..أن يتوصلوا إلى البديل الملائم وهو الذى سوف نتطرق له بالتفصيل فى الجزء التالى والخاص بالأساليب والأدوات المستخدمة فى التصوير الجدارى بالمدينة..، ولكن فى كثير من الأحيان قد استخدم فى تنفيذ التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بعض الأساليب المستحدثة والتي لا تتناسب مع البيئة والمناخ بالمدينة ولا حتى مع المبادئ الأساسية لفنون التصوير الجدارى وهو ما سوف نتطرق له بمزيد من التفصيل ..

ويشكل عام ومن خلال البحث الميدانى الذى قمت به فى شتى أنواع العمارة بالمدينة - والذى سوف نتعرض لنتائجه تفصيلاً لاحقاً -..يتضح لنا أن أهم تقنيات التصوير الجدارى التى قد انتشرت فى عمارة مدينة الاسكندرية منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً هى ثلاث :الزجاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على الأسقف والجدران ثم الفسيفساء .. ويعتبر هذا الترتيب مقياساً تقريبياً لمدى انتشار هذه التقنيات.

وهناك تقنيات أخرى قد استخدمت مثل التصوير على بلاطات القيشانى أو على أسطح من الرقائق المعدنية المطروقة أو على أسطح تتميز بالنحت البارز والغائر (relief) ..وأيضاً فوق أسطح المنحوتات المجسمة وغيرها من التقنيات الأخرى التى لم ينتشر استخدامها ..وقد كانت فى معظم الأحيان مثل الحليات المضافة إلى التصميمات الداخلية للمباني ..كإشارة لمزيد من مظاهر الترف والثراء الفنى .

وإذا قورنت أعمال التصوير الجدارى بالمدينة بتلك الموجودة بالعالم الغربى والتي نستطيع أن نستعرضها من أى من مراجع تاريخ الفن الأوروبى ..سوف نجد أن أغلبها يقل عنها بكثير من حيث الجماليات فى الشكل والتعبير ..كما أنها فى كثير من الأحيان قد كانت نقلاً عن أصولها

الأوروبية مع بعض التعديلات وذلك تبعاً لمنهج النقل والمحاكاة الذى اتبعه المجتمع السكندرى فى ذلك الوقت عن المجتمع الأوروبى ..

وبالرغم من هذه التحفظات التى تعرضنا إليها .. إلا أن الكثير من هذه الأعمال يتميز بالجمال والتعبير والدقة والقيم التشكيلية العالية حيث أنها تعتبر نتاج تاريخى ضمن التراث الذى تذكّر به البلاد ..والذى يعكس أحداث فترة زمنية غاية فى الأهمية من تاريخ مدينة الاسكندرية الحديث .

وفى الجزء التالى سوف نتناول أهم الخصائص التى ميزت الأساليب التى اتبعت فى تنفيذ أعمال التصوير الجدارى بالمدينة بالإضافة إلى أهم الخطوات العملية بالتقنيات الأكثر انتشاراً فى تنفيذ هذه الأعمال ..حيث أن هناك من هذه التقنيات ما قد نُفذ وفقاً للأساليب الأكاديمية وهى أساليب قد أصبحت خطواتها معروفة ومتاحة تفصيلياً من خلال العديد من المراجع العربية والأجنبية ..وقد عُهد استخدامها عبر أمثلة ونماذج تاريخ الفن فى مختلف أنحاء العالم وخاصةً فى أوروبا حيث الوطن الأصلى لاستقاء الفنانين والمصممين الذين قد نفذوا هذه الأعمال بالمدينة فى الفترة موضوع البحث ،كما أن هناك من هذه التقنيات ما قد تم التغيير أو التحايل فى أساليب تنفيذها كما سبق وذكرنا بحيث أصبحت تماثل التقنيات الأصلية المتبعة فى التصوير الجدارى من حيث الشكل ..ولكنها قد اختلفت عنها من حيث طريقة التنفيذ ..وهو ما سوف نحاول إلقاء مزيداً من الضوء عليه .

الطرق والأدوات التى استخدمت فى أعمال التصوير الجدارى بالمدينة

يعتمد العمل الفنى بشكل عام على عنصرين أساسيين فى تكوينه وهما ..الموضوع بكل ما تحمله الكلمة من معانى يريد الفنان أن يعبر عنها وبكل ما يقوم عليه الفكر التصميمى والتشكيلى للعمل ، أما العنصر الآخر فهو التقنية (علم أصول الصنعة) والتى يستخدمها الفنان من أجل تجسيد هذه المعانى والأفكار التصميمية والتشكيلية .

ولكى يتمتع العمل الفنى بالقدرة على مقاومة الظروف المناخية والعوامل الزمنية المحيطة به ..لابد للفنان وأن يدرس جيداً التقنيات والأدوات التى سوف يستخدمها لتناسب والفكر التصميمى للعمل أولاً ..ثم لتمنحه - أى العمل - القدرة على الاستمرار والاحتفاظ بجميع عناصر التشكيل الموجودة به ..وخاصةً إذا كان هذا العمل مرتبطاً ارتباطاً شرطياً بالأسطح المعمارية داخلياً أو خارجياً حيث المزيد من التعرض للعوامل الزمنية والمناخية وغيرها من العوامل الأخرى .. فتصبح المراحل التى يعتمد عليها تنفيذ العمل أكثر تعقداً ...

وربما يكون هذا التعقيد فى صالح العمل الفنى ..فالتصوير الجدارى بشتى تقنياته يتميز بأن الإبداع الناتج عن أعماله أكثر قوة ..حيث يُقدَّر العمل الإبداعي ليس فقط من خلال شكله وقيمتة التعبيرية وإنما أيضاً من خلال المشكلات والمراحل التى مرَّ بها الفنان من أجل تنفيذه ..وكذلك إمكانية الحصول على أقصى ما يمكن أن تعطيه الخامات المستخدمة للعمل الفنى .

ومن خلال دراستنا لنماذج أعمال التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ..نجد أن هناك من الأعمال التى اخترتها كنماذج لدراستها هى تمثيل لنوعيات أفضل مجموعات لأعمال التصوير الجدارى بالمدينة آنذاك ..وهناك من هذه الأعمال -وبغيرها الكثير- لم تكن تُسمى بالتصوير الجدارى حيث أن التقنيات المستخدمة بها لا تتفق والمبادئ الأساسية له ..ولكنها فى معظمها من حيث الشكل تتميز بجماليات الفن التشكيلى الراقى ..،ومرور مائة عام أو أكثر أو أقل على إقامة هذه الأعمال لا يشكل مقياساً أو دليلاً على قدرة هذه الأعمال على

المقاومة والاستمرار.. وخاصةً في ظل ظروف اجتماعية واقتصادية للبلاد لا توفر الرعاية والصيانة الواجبة لهذه الأعمال أو غيرها .

أولاً : الزجاج الملون

يعتبر الزجاج الملون Stained glass من أكثر فنون التصوير الجدارى انتشاراً بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. ويتضح ذلك من خلال الدراسة الميدانية التى قمت بها.. فقد انتشر فى شتى أنواع العمارة بالمدينة .. مثل عمارة الديانة المسيحية (وخاصة التابعة للطوائف الأجنبية) والأنواع المختلفة للعمارة المدنية .

والزجاج الملون المقصود هنا هو ذلك المؤلف بالرصاص .. حيث أن الزجاج الملون المؤلف بالجبس والذى يطلق عليه اسم "الشمسيات والقمریات" قد شاع استخدامه فى ظل عصور الحضارة الإسلامية .. وهو فن عريق مرتبط بالعمارة العربية والإسلامية (كما أنه قد استخدم فى الكنائس والأديرة القبطية القديمة) .. بل إنه من أكثر تقنيات التصوير الجدارى تلاءماً وتماشياً مع البيئة الشرقية بوجه عام والمصرية بشكل خاص .. حيث أن المادة الأساسية التى يعتمد عليها هذا الفن هو الجبس (كبريتات الكالسيوم المائية) وهى متوفرة فى البيئة المصرية وليست غريبة عنها .. كما أنها أكثر قدرة على التماسى مع درجات الحرارة المرتفعة بها .. والتى بدورها تؤثر تأثيراً شديداً على خامة الرصاص وتؤدى إلى تمددها وانبعاجها مما يشوه الشكل الجمالى الأصلى الذى تعتمد عليه خامة الرصاص فى أعمال الزجاج الملون .. ذو الصبغة الأوروبية .

وبالرغم من توافق مادة الجبس مع البيئة المصرية بشكل عام .. إلا أن الزجاج الملون بالمدينة قد ندرت فيه الأعمال التى تعتمد على الجبس فى تأليفها .. حيث وكما سبق وتناولنا كان التأثير السائد لطرز وأشكال العمارة بالمدينة يتبع الاتجاهات الأوروبية بجميع معالمها وخصائصها .. ولم يكن الحيز المتاح لأعمال الزجاج الملون المؤلف بالجبس سوى ذلك الموجود بالمساجد الكبيرة بالمدينة والتى اتضح من خلال البحث الميدانى الذى قمت به - والذى سوف نتابع نتائجه تفصيلاً لاحقاً - اتضح افتقارها لمثل هذه الأعمال الجيدة أو الموجودة إلى يومنا هذا كما هو الحال فى مساجد القاهرة .

فربما يرجع فقدان مثل هذه الأعمال إلى كثرة الأمطار ونسبة الرطوبة العالية بمدينة الاسكندرية .. وربما لم تكن الطرق المعهودة فى تصميم أعمال الزجاج المؤلف بالجبس لحمايتها من الأمطار (مثل الحوائط السميكة) كافية .. إلى جانب قلة أو ندرة أعمال الترميم التى تحتاجها مثل هذه الأعمال الفنية وغيرها .

أما الزجاج الملون المؤلف بالرصاص فقد كان واسع الانتشار فى العمارة ذات الطابع الأوروبى بالمدينة وكان من الوارد جداً أن تخلو المنازل الخاصة مثل القصور والقيلات من أعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف والفسيفساء حيث تم استبدالهما بالزخارف والحليات المعمارية والأسطح الجدارية المجلدة بالتصميمات الورقية المطبوعة .. فى حين أن أغلب هذه القصور والقيلات كانت تحتوى على عمل واحد على الأقل من فن الزجاج الملون .. فضلاً عن العديد من الأماكن العامة الأخرى .

وربما يرجع ذلك الى أن الزجاج الملون كان يتم تنفيذه كاملاً فى أغلب الأحيان بالورش الفنية بالخارج ثم يتم تركيبه بمكانه المحدد دون أى مشقة أو عبء يتحمله ملاك المنازل والقصور ..، أو ربما لأنه أكثر فنون التصوير الجدارى تعبيراً عن الدرجات اللونية بعمق وحيوية على المدى الطويل .. وهو ما يحتاجه الإنسان "خاصةً فى بيئتنا المصرية التى تفتقد اللون وتنوعه فى عناصر طبيعتها، بل يغلب عليها - لظروف المناخ والموقع وغيرهما - لون ترابى يكسو معظم هذه العناصر، ويضفى عليها - ولاسيما داخل المدن - درجة من الكآبة الملحوظة " ١٠ ..، وبالرغم من أن هذه الدرجة تقل كثيراً فى مدينة الاسكندرية حيث تأثير الدرجات اللونية للبحر على نفسية الإنسان بها .. إلا أنها - أى المدينة - وكما سبق وتناول شرحه البحث قد تأثرت فى الفترة ما بين بدايات القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً .. بفكر وفلسفة وأسلوب حياة الجاليات الأوروبية بها .

وإذا كان القرن التاسع عشر هو بداية عصر إعادة إحياء فن الزجاج الملون بأوروبا بل وفى أمريكا الشمالية أيضاً.. فمن الطبيعى أن ينعكس ذلك على العمارة ذات الطابع الأوروبى فى أى مكان من العالم ومنها مدينة الاسكندرية.

فمن المعروف عن تاريخ هذا الفن أنه قد تألق في العمارة الأوروبية بالعصور الوسطى والتي يطلق عليها العمارة القوطية Gothic Architecture .. حيث كانت قد تبلورت أساليبها بدءاً من القرن الثاني عشر واستمرت في تألقها حتى القرن السادس عشر ..، وقد تخللت هذه القرون العديد من المحاولات والتجارب الناجحة التي أثرت في تطوير وتحسين أساليب الأداء في هذا الفن .. كان من أهمها اكتشاف (الصبغة الفضية silver stain) والتي استمد الزجاج الملون اسمه منها فيما بعد .. وقد أثر هذا الاكتشاف في التقليل من استخدام الرصاص وإضافة مزيد من قيم التصوير الى فن الزجاج الملون ويظهر ذلك في أعمال الإيطاليين بالقرن الخامس عشر ..، ومن أهم خصائص العمارة القوطية استخدام العقد المدبب والقبو المضلع .. و"نتيجة اعتماد القوطيين في عمارتهم على العقد والدعامة بشكل أساسي .. لم يعد هناك وجود للحوائط بشكلها الكلاسيكي، وحل محلها النوافذ الضخمة المنفذة بالزجاج الملون القائمة ما بين دعامة وأخرى" ١٠.

ولذا يعتبر القرن التاسع عشر هو البعث الجديد لفن الزجاج الملون والذي أطلق عليه في ذلك الوقت الزجاج الفيكتوري نسبةً الى الملكة فيكتوريا التي اهتمت بأعمال الإصلاح في الكنائس القديمة وإعادة استخدام العمارة القوطية ..، ومن أهم إنجازات الفنانين في هذا القرن أن "أعاد كلا من الإنجليزين تشارلز ونستون Charles Winston ثم ويليام تشانس William Chance اكتشاف طريقة الصناعة للزجاج الملون التي ترجع إلى العصور الوسطى وبعده العديد من التجارب والأبحاث أمكن التوصل إلى ما قد سمي بعد ذلك بالزجاج العتيق ويعتقد بعض الخبراء أنه أجود في النوعية من ذلك الذي صنع في القرن الثاني عشر والثالث عشر ١٢ .

وفي نهاية القرن التاسع عشر بدأ اتجاه آخر في فرض وجوده على الساحة الفنية في أوروبا وأمريكا وخاصة في مجال العمارة والتصوير الجداري .. وهو الفن الجديد Art Nouveau .. والذي قد ظهرت آثاره في مدينة الاسكندرية في وقت معاصر لفترات تألقه الأوروبية في الربع الأول من القرن العشرين وخاصة في الأماكن العامة وذات الطابع الترفيهي .

وسوف يتضح من خلال الأجزاء القادمة من البحث انتقال هذه التأثيرات الأوروبية إلى دور العمارة المختلفة بمدينة الاسكندرية وتبعاً لتطورها الزمني .

١٠ - المرجع السابق - ص ٤٣ .

١٢ - محمد شاكر عبد الخالق - التصوير الجداري (دراسة تاريخية وتكنيكية) - ص ١٠٣ .

* ومن الملاحظ عن فن الزجاج الملون بالمدينة .. أنه بالرغم من وجود العديد من الأعمال ذات القيمة الفنية العالية .. إلا أن هذه الأعمال قد قلت كثيراً وفي أغلب الأحيان عن الأحجام والمساحات للنماذج الأوروبية التي قد تعرفنا عليها من خلال مراجع تاريخ الفن .. فربما يرجع ذلك الى تفهم المصممين المعماريين لطبيعة البلاد المشرقة والتي لا تحتاج الى نوافذ ذات مساحات ضخمة تتسبب في إدخال كميات كبيرة من الإضاءة من دورها أن تفسد إحساس المتعبد بالدفع والخشوع.

ولأن القصص الديني واحد في جميع الكنائس التي تتبع مذهب معين .. فإنه من الضروري وأن تكون الأعمال الموجودة في مدينة الاسكندرية متشابهة أو عن نقل لأصول أوروبية - ربما مع بعض التغييرات - إلا أنها لابد وأن تكون في تصميماتها قد تشابهت مع أسلوب النقل الذي اتبعه المصممون والفنانون بالمدينة عند محاكاتهم للتصميمات المعمارية الأوروبية ذاتها .. بل إن الأساليب والاتجاهات الفنية التي قد صُممت تبعاً لها أعمال الزجاج الملون بالمدينة لم تنحصر في اتجاه دوناً عن الآخر .. وإنما جميعها يمثل تنوعاً واضحاً في الأساليب والطرز .. تماماً كما حدث في أساليب العمارة .. وهي الحاضن الأول لمثل هذه النوعية من الأعمال الفنية .

وكان من الطبيعي أيضاً أن تنتقل تقنية الزجاج الملون الى المدينة كما هي متبعة في أوروبا .. إلا أنه من المؤكد أن ما فوق المائة العام أو ما تحتها بقليل لا يشكل مقياساً يستطيع الإنسان أن يعتمد عليه لمعرفة مدى قدرة هذه التقنية على البقاء ومقاومة العوامل الزمنية والظروف المناخية في مدينة مثل الاسكندرية ..، والتي تعتبر من أكثر مدن مصر تشابهاً مع مناخ بعض المدن الأوروبية .. فربما يكون هذا عاملاً لمساعدة مثل هذه الأعمال الفنية على مزيد من المقاومة .

* وفيما يخص العمارة المسيحية - حيث أنها أكثر أنواع العمارة التي قد تضمنت أفضل نماذج لأعمال الزجاج الملون بالمدينة بشكل عام وكما سوف نرى فيما بعد - نجد أن أهم عناصر التنسيق المعماري الداخلي بها هو عنصر الإضاءة سواء إن كانت طبيعية (وهي ذات طابع متغير) أو صناعية .. حيث أن الإضاءة لابد وأن تُوظف لخدمة الأعمال الفنية الموجودة بالداخل كي تكون واضحة بالقدر الكافي .. فإن معظم هذه الأعمال يجب وأن تثير التأمل لدى المتعبد كما أن لها من الفلسفة الرمزية ما يستوجب وضوحها وحضورها الوظيفي .. لذلك فالإضاءة تتطلب أن تكون مدروسة سواء إن كانت مباشرة أو غير مباشرة .

ولكن للأسف أن الإضاءة الصناعية الموجودة بالكنائس حالياً لا تخدم هذه الأعمال بالقدر الكافى وخاصة ليلاً.. مما يؤثر على مدى إظهار جمالياتها وتفصيلها.. فمثل هذه الأعمال ليست بمجرد زخارف متكررة وإنما قد تتعرض للقصص الدينى.. بما يحويه من ألوان وحركات وتفصيل وغير ذلك من العناصر التشكيلية الهامة .

أما بالنسبة للإضاءة الطبيعية فهى غاية فى الأهمية بالنسبة للكنيسة وخاصة عندما تصمم نوافذها بالزجاج الملون والذي كان لاستخدامه - بالإضافة الى قيمته النفعية - وظيفة جمالية وفلسفية متعلقة بالدين.. ولذلك نجد أن النوافذ المتوسطة أو الكبيرة فى الحجم إلى حد ما.. فى معظم الأحيان هى من مميزات العمارة الداخلية للكنيسة (مقارنةً بنوافذ المساجد على سبيل المثال وبما يتناسب بالطبع مع مساحة المسطحات الجدارية بكل كنيسة)....

غير أن الكنيسة القبطية القديمة بمصر (وكذلك البيزنطية) كانت تعتمد على عنصر النوافذ بها.. فى تهوية المكان الجيدة.. فغالباً ما كانت النوافذ صغيرة الحجم ومرتفعة نسبياً.. حيث أن درجة حرارة الجو بالبلاد فى حاجة إلى مثل هذا النوع من التنسيق.. الذى ينظم أيضاً عملية دخول الوهج الخارجى للشمس فى الشرق.. بعكس الكنائس الأوروبية حيث أن من أسباب كبر حجم النوافذ بها إدخال أكبر قدر ممكن من الإضاءة الطبيعية والمنخفضة نسبياً بالبلاد كما كان الحال فى كنائس العصر القوطى وخاصة فى الأجزاء الشمالية من أوروبا حيث تقل أشعة الضوء.. ففى "العمارة التقليدية نجد أن النوافذ لا توجد بشكل عشوائى أو غير مدروس، ولكنها توضع لتؤكد واجهة معتدلة ومتوازنة تشكلياً ومعماريّاً على السواء" ١٠.

أيضاً من الملاحظ على أغلب النوافذ المصممة بالزجاج الملون فى الكنائس بمدينة الاسكندرية أنها كانت ذات شكل طولى رأسى - إن صغرت أو كبرت مساحاتها - فهذا عموماً هو طابع النوافذ فى الكنائس فى أى مكان من العالم.. حيث يعطى ذلك إمكانية أكثر لاختراق الضوء وخاصةً إذا ما ووجه هذا التنسيق بتنسيق آخر مماثل فى الحوائط المقابلة.. مما يساعد أيضاً على التقليل من اللمعان المتباين *.

* ١ - محمد عبد اللطيف سمك - علاقة الفتحات بالفراغ الداخلى وأثرها فى التصميم - ص ٥٢ .

* - المرجع السابق - ص ٦٠، ٥٨ .

وقد راعى المصممين فى أغلب الكنائس بالمدينة أن تكون النوافذ جميعها أو بعض من مجموعاتها (العلوية مثلاً) ذات حركة محورية .. لتسمح فى غير أوقات الصلاة بعملية تهوية للإيوان الرئيسى بالكنيسة .

وتواجد أغلب نوافذ الكنائس بالواجهات الشمالية والجنوبية هو نتيجة لتوجيه مذبح الكنيسة الرئيسى لواجهة الشرق - لاعتبارات دينية سوف يتم الحديث عنها تفصيلاً - .. فإن هذا يساعد على عمليات التهوية .. فكما يذكر د. سمير حسن بيومى* فى جزء من كتابه عن توزيع النوافذ المفترض تطبيقه بمدينة الاسكندرية أن النوافذ يجب أن تكون (فى الحوائط المواجهة للشمال والجنوب وذلك لضمان حرية حركة الهواء المستمرة ووفرة التهوية) .

”وبما أن النوافذ المواجهة للجنوب تقوم بتضخيم ضوء الشمس المباشر فى الحيزات الداخلية فهى تتميز بعنصر الاستمرارية وقوة التحمل^{١٠٠} .. فلا بد وأن يكون ذلك قد خدم عملية توزيع الإضاءة داخل الكنائس عموماً ومن ضمنها كنائس مدينة الاسكندرية ..

*وفىما يلى شرح لأهم خطوات العمل لتنفيذ الزجاج الملون :

يعتمد تنفيذ تقنية الزجاج الملون على العديد من الخطوات المتتابعة والتي من الممكن الاستغناء عن بعضها (فى مرحلة التصوير على سطح الزجاج) وذلك تبعاً لتصميم الفنان .

ويبدأ العمل بتحضير التصميم بمقياس رسم يتناسب والمساحة المخصصة لهذا العمل، وكلما كبرت مساحة العمل كلما كان هناك احتياج لتقسيم التصميم داخلياً عن طريق استخدام الدعامات الرأسية أو الأفقية بما يتماشى والخطوط التصميمية للعمل .. كما أنه كلما زادت هذه المساحة كلما كان هناك إمكانية لكبر حجم القطع الزجاجية المكونة للتصميم .. إلا فى حالة إذا أراد الفنان أن يعطى إحساساً بدقة التفاصيل وصغرها مثلاً ..

يتم تكبير التصميم بمقياس النافذة الحقيقى (١:١) وذلك عن طريق النقل بأسلوب المربعات أو جهاز التكبير .. مع وضع جميع التفاصيل الخاصة بالتصميم، كما أنه يجب أن يكون

* - كتاب المناخ والعمارة - ص ٢٤ .

١٠ - محمد عبد اللطيف سمك - علاقة الفتحات بالفراغ الداخلى وأثرها على التصميم - ص ٤٨ .

الخط المحدد للملامح التصميم بسُمك متساوى وتجويف أعواد الرصاص حتى لا يؤدي إلى اختلاف المقاسات وبالتالي ترحيل الشكل العام للتصميم .

تبدأ بعد ذلك مرحلة تقطيع الزجاج ذو الدرجات اللونية المختلفة تبعاً للتصميم نفسه وهي مرحلة التصوير بالزجاج .. بحيث تُحدد أشكال القطع على سطح الزجاج الأملس باستخدام أقلام (الفلوماستر) ثم تستخدم عجلة قطع الزجاج (الملاطة) في هذه الخطوة وذلك بعد وضع عجلة القطع في أحد مركبات زيوت البترول لتسهيل عملية سريان العجلة على سطح الزجاج .. بالإضافة الى استخدام الزراية التي تساعد على تسوية أحرف الزجاج بعد تقطيعه .

توضع قطع الزجاج بجوار بعضها البعض كما من المفترض أن تكون في التصميم ويكون ذلك على سطح من الزجاج المضاء من أسفل light table حتى يتسنى للفنان أن يرى نتيجة عمله كما من المفترض أن تكون في الطبيعة ، ثم تبدأ مرحلة التصوير على الزجاج .. وأهم ما يميز هذه المرحلة هو استخدام التقنية التي يطلق عليها الـ grisaille وهي عبارة عن فرش مساحة من درجة لونية معتمة (بنى أو أسود) على سطح الزجاج .. حيث يتم رسم ووضع تفاصيل التصميم من خطوط وملامح للأوجه والزخارف وثنايا الأقمشة وما إلى ذلك من رسوم عن طريق استخدام أسلوب كشط أو طرح المادة اللونية السابق فرشها على السطح الزجاجي بآلات حادة بعد جفافها.

في نفس مرحلة التصوير تستخدم (حسب رغبة المصمم) مادة الصبغة الفضية silver stain وهي عبارة عن نترات الفضة + الصمغ الكمبودى مع القليل من الصمغ العربى .. بحيث توضع طبقة مخففة من هذه المادة على السطح الخارجى للزجاج .. وهي المادة التى ينتج عنها بعد حرق الزجاج فى الفرن (فى حالة استخدام الزجاج الأبيض) درجات اللون الأصفر .. أما إذا كان الزجاج الذى طُلّي بها لونه أزرق فسوف ينتج عنها درجة خضراء .

أيضاً فى نفس مرحلة التصوير على الزجاج من الممكن إضافة بعض الأحماض مثل حامض الهيدروفلوريك (وذلك فى العصر الحديث) التى تساعد على إزالة الطبقة اللونية الرقيقة التى تغطى الزجاج (وذلك فى الأماكن التى يحددها المصمم لتصبح لديه الفرصة فى التنويع فى

درجات التصميم اللونية على نفس القطع الزجاجية وهو ما يطلق عليها قطع الزجاج البراق flash glass).. بينما تغطي الأجزاء المراد منعها من التأثير بهذا الحمض بمادة عازلة .

بعد ذلك تبدأ مرحلة حرق الزجاج فى الفرن فيما بين "١١٠٠ و ١٣٠٠ فهرهيت (٦٠٠ إلى ٧٠٠ درجة مئوية) وفى هذه الأثناء يدخل الزجاج فى مرحلة الليونة مما يسمح للألوان بالتغلغل فى سطحه وتقلل درجة الحرارة ببطء حتى لا تحدث أية ضغوط على الزجاج بينما يبرد وعندئذ يمتزج اللون داخل الزجاج " ١ .

يلى ذلك مرحلة تعشيق القطع الزجاجية عن طريق استخدام أعواد الرصاص وذلك بعد شدها لإعادة تقويم شكلها .. ثم توضع نسخة من التصميم على المنضدة الخاصة بالعمل بعد أن تثبت زاوية من الخشب بالناحية اليسرى من التصميم ليبدأ منها العمل حيث تتسنى الفرصة لرؤية واضحة لباقي أجزاء الشكل .. ويراعى فى عملية التعشيق عدم ترك أية ثغرات بين قطع الزجاج دون أن تغطى بحشوات صغيرة من الرصاص .. ثم تبدأ عملية اللحام عن طريق استخدام القصدير الخالص وهو متوفر بالأسواق أو باستخدام خليط من القصدير والرصاص معاً .. واللحام لا بد وأن تسبقه خطوتان .. الأولى منهما وهى صنفرة الفواصل للتخلص من أكسدة الرصاص نتيجة لتعرضه للجو لفترات طويلة .. والثانية هى مس هذه الفواصل بحامض الكبريتيك لإزالة أية مواد عالقة بالرصاص . بعد الانتهاء من لحام الفواصل فى الناحية الأولى من العمل .. يتم قلبه للبدء فى لحام الفواصل بالناحية الأخرى ...

تبدأ بعد ذلك مرحلة عمل المعجون والذى يتكون من الإسبيداج + أكسيد الحديد الأحمر (السليقون) مع زيت بذر الكتان المغلى وقليل من الغراء والأكسيد الأسود .. ويستخدم هذا المعجون فى ملء الفراغات الناتجة بين حافتي الرصاص وسمك قطعة الزجاج كما أنه يزيد من قوة وتماسك العمل .. ثم يتم رش بعض بودرة الإسبيداج أو الزنك فوق سطح العمل حيث تُجرى عليها عملية التنظيف باستخدام فرشاة خاصة بذلك لتساعد على تغلغل المعجون بالفراغات .. ثم تتم عمل نفس خطوات المعجون بوجه العمل الآخر ، ثم يترك ليجف ليصبح جاهزاً للتركيب .

١٠ - إيمان محمد عبد الفتاح - استخدامات الزجاج فى الفراغات المعمارية فى أوروبا والمشرق العربى - ص ١٤٦، ١٤٧ (عن مرجع آخر) .

ثانياً : التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف

وهو التعبير بأى مواد ملونة فوق أسطح معمارية ثابتة كالأسقف والجدران ، وسوف نرى من خلال نتائج البحث الميدانى التفصيلية أن أغلب هذه الأعمال بالكنايس فى المدينة تحتل موقع الأسقف التى تتوسط الإيوان الكبير وفى الحنيات التى تقع خلف المذبح الرئيسى وكذلك فى الأروقة الجانبية ، أما موقعها بالعمارة المدنية فقد كان يتنوع فيما بين الأسقف - لاسيما فى القصور والفيلات - .. وبين الجدران بشكل عام .

كما أن الأساليب الفنية التى قد اتبعت فى تنفيذ هذه الأعمال .. لم يكن لها اتجاهات فنية معينة نستطيع أن ننسبها الى المدارس الفنية المختلفة ، ولكن الأعمال التى قد نفذت فى القصور والفيلات الخاصة كانت غالباً ما تحاكي مشاهد من الأساطير الإغريقية وما شابهها من موضوعات حاملة تتسم بالترفيه .

وكان من المفترض قبل البدء فى الأبحاث الميدانية أن تكون التقنية المستخدمة فى مثل هذه الأعمال بعمارة مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث هى الفرسكو fresco .. نظراً لارتباط هذه العمارة بالقيم والخصائص الأوروبية .. والتى بدورها قد تميزت وارتبطت بتقنية الفرسكو .. وذلك منذ عصور النهضة الأوروبية .

إلا أننى عندما بدأت الدراسة الميدانية اكتشفت أن أعمال التصوير الجدارى بالمدينة فى الفترة موضوع البحث قد استغنى فيها الفنانون والمصممون عن تقنية الفرسكو .. وذلك عن طريق استخدام التقنيات الأخرى المختلفة التى تبدو فى شكلها وكأنها فريسكو حقيقى ...

ومن المرجح أن يكون هذا الاستبدال قائماً على دراسة هؤلاء الفنانين لمناخ المدينة والذى يتميز بنسبة عالية من الرطوبة تجعل من بيئتها مكاناً غير صالحاً لمثل هذه التقنية .. أو ربما يكون ذلك أيضاً للتقليل من التكاليف والوقت والمجهود .. حيث أنه من المعروف أن أعمال الفرسكو تحتاج لدقة شديدة فى تنفيذها وأيضاً لتجهيزات خاصة للأسطح المعمارية الحاملة تفادياً لأى احتمالات مستقبلية لتأثير العوامل الجوية على هذه الأسطح .

وحيث أننى لم أقم بعمل مسح شامل لجميع أعمال التصوير الجدارى بالمدينة .. فلا نستطيع أن نجزم بعدم وجود أعمال من الفرسكو الحقيقى بالمدينة .. إلا أن فى جميع الأماكن

التي قد زرتها أو اخترتها كنماذج لأعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بالمدينة لم يكن هناك أثر لهذه التقنية .. وإنما دائماً أعمال شبيهة من حيث الشكل ولكنها مختلفة من حيث طريقة التنفيذ .

ورجوعاً للنماذج التي قد تم إدراجها بهذا البحث من هذه الأعمال والتي سوف يتم تناولها لاحقاً .. نجد أنه قد استخدمت فيها الطرق الآتية :

- التصوير على أسطح من القماش المجهز (التوال canvas)* قد سبق شدة على أسطح خشبية والتي بدورها يتم تثبيتها على الأسطح المعمارية بعد ذلك ..
- التصوير على أسطح خشبية مجهزة ثم تثبيتها على الأسطح المعمارية .
- التصوير على أسطح من القماش المجهز أو نوعيات معينة من الورق المقوى والمجهز يليه عملية التثبيت على الأسطح المعمارية مباشرة ولكن بعد تجهيزها هي الأخرى بالمواد اللازمة لذلك .
- التصوير مباشرة على الأسطح المعمارية وذلك بعد تجهيزها بطبقات من الشيد أو الملاط المخصوص ..

* وربما يكون هناك مزيداً من الطرق التي قد استخدمت في تنفيذ أعمال من التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف في أماكن لم يتضمنها هذا البحث .. ولكن تعد هذه الأنواع السابق الحديث عنها هي ما تنحصر فيها هذه النوعية من طرق التصوير في شتى الأماكن العديدة التي قد زرتها ...

ومن بين الطرق التي سبق الإشارة إليها تعد الطريقة الأخيرة هي أقرب التقنيات إلى المعنى والهدف المقصود من التصوير الجداري .. حيث يكون العمل قد صُمم خصيصاً ليرتبط من خلال طريقة تنفيذه بالعمارة ارتباطاً أبدياً ليخلق ما يعرف بالوحدة العضوية .. ، أما الأعمال التي يتم تجهيزها بشكل مسبق على أسطح متحركة ثم تثبت مرة أخرى على الأسطح المعمارية فإنها تعتبر أعمالاً مضافة إلى العمارة وليست جزءاً منها .. وذلك بالرغم من محاولة المصممين من إضفاء الإحساس بأنها أعمال من التصوير الجداري .. إلا أن هذا التحايل لا يمكن مقارنته أكاديمياً بأهمية

* - يعتبر قماش الكتان أفضل الأنواع التي يمكن تجهيزها للحصول على (الكانفاس) بسبب متانته والتصاق أليافه مع بعضها البعض بقوة .

وقوة أعمال التصوير الجدارى الحقيقية والتي قد أثبتت قدرتها على مواجهة عوامل الزمن والبيئات المختلفة على مر التاريخ .

ويعتبر استشهاد البحث بالنماذج - سواء إن كانت تلك التى تحمل قيمة تشكيلية عالية أو متوسطة - التى استعان فيها المصممون بهذه الأساليب فى التصوير الجدارى هو تمثيلاً للطرق والتقنيات التى قد استخدمت فى التصوير الجدارى بالمدينة فى الفترة موضوع البحث وتسجيلاً لها وللأعمال التى قد نفذت بها .. ولكن هذا الاستشهاد لا يعتبر اعترافاً بكون هذه الأعمال نماذج للتصوير الجدارى كما هو مفترض أن يكون .

والجدير بالذكر أنه لم يمر من الزمن فترات كفيلة بإثبات قدرة مثل هذه الأعمال على الاستمرار ومقاومة العوامل الزمنية والظروف المناخية بالمدينة .. وإنما يبدو من خلال معظم هذه الأعمال أنها فى حاجة مستمرة الى الترميم والصيانة .. كما أن الكثير منها بالفعل قد بدأ فى التهاك - إن لم يكن قد تهدم - حيث تظهر بها الشروخ والتصدعات ...

وذلك فضلاً عن استخدام مواد التصوير الزيتية وهى مواد معروفة بضعف مقاومتها للظروف الجوية والعامل الزمنى .. مما يجعلها غير صالحة لتنفيذ أعمال التصوير الجدارى بشكل خاص .. وهو ما حدث بالفعل حيث غالباً ما لاحظت تشقق المادة اللونية التى تغطى الأسطح المعمارية وتطايرها .. ليظهر أسفلها اللون الطبيعى للملاط المستخدم .

وكان من المفروض أن تقوم مثل هذه الأعمال - وخاصة تلك التى تم تنفيذها بطريقة التصوير بالمواد الملونة على أسطح معمارية سابقة التجهيز - هو التشبه بأسلوب الفرسكو فى التصوير .. غير أن هذا الأخير يختلف اختلافاً جوهرياً .. فكلمة " Fresco الإيطالية تعنى طازج، وفى التصوير الحائطى تفيد معنى (رطب) صفة للملاط " ١ .. حيث تصبح المادة اللونية بعد اكتمال العمل جزءاً لا يتجزأ من الحائط ولا تسقط إلا بسقوط الحائط نفسه ، " فمن الخطأ أنه أطلق هذا الاسم على بعض التصوير الزخرفى من القرن التاسع عشر المصنوع على لوحات نسيجية ألصقت بالغراء على الحوائط أو المنفذ بألوان الزيت وبعض الأحيان بالشمع على حائط جاف " ٢ .

١ - محمد حسن سالم - التصوير الجدارى ودوره فى المجتمع المصرى المعاصر - ص ٦٨ .

٢ - بيير جيريير - محاضرات فى فن التصوير بالجير على الحائط - ص ١ .

والجدير بالذكر أن كلمة " Secco الإيطالية تعن جاف ،ومن هنا تبدو غرابة أن يتكون هذا المصطلح (Fresco Secco) من هاتين الكلمتين المتناقضتين ،ولكن لكون الفرسك (الحقيقى) يعد أكثر أشكال التصوير ارتباطاً عضوياً بالحوائط فقد أصبحت كلمة فرسك تطلق فى الاستعمال الدارج على كل أنواع التصوير الجدارى التى يستعمل فيها اللون بغض النظر عن أساليب تنفيذها. ولكن عندما يكون التدقيق مطلوباً فإن صفة الجفاف تضاف لكلمة فرسك ليعنى مصطلح الفرسك الجاف أنواع التصوير التى تنفذ على حوائط أو أسقف جافة وليست على ملاط رطب كما فى الفرسك الحقيقى. " ١٠ .

ونخلص مما سبق إلى أن أياً كانت المواد الملونة - سواء إن كانت زيتية أو التمبرا - التى قد استخدمها الفنانون للتصوير الحائطي فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث وفى حدود الأمثلة العديدة التى تناولتها أو تلك التى لم تدرج بالبحث .. فهى قطعاً لم تكن منفذة بأسلوب الفرسكو الشهير والذى قد استخدمته العديد من الحضارات القديمة ثم شهد أقصى تألقه فى العصور الوسطى بأوروبا .

وفيما عدا الطريقة الأولى ضمن مجموعة الطرق التى استخدمت بالمدينة وسبق وذكرنا .. فإن باقى هذه الطرق تعتمد فى تقنياتها على التحضير الجيد لأرضية التصوير والهدف من هذه الأرضية هو "منع امتصاص الحامل الزيت من طبقة اللون، والذى يتطلب تواجده لربط وتماسك حبيبات اللون" ٢ .. " ومن أمثلة هذه المواد البيضاء التى استخدمت لأرضية التصوير، الطباشير chalk وأبيض الزنك zinc white وأبيض التيتانيوم titanium white، والجبس gypsum وأبيض الرصاص lead white . " ٣

ولعل كلمة جسو gesso من أشهر ما استخدم للدلالة على أرضيات التصوير "المصنوعة من مصيص باريس أو الجبس (كبريتات الكالسيوم المائية $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) والغراء" ٤ ، وهى "فى الأصل كلمة إيطالية تعنى (جبس) ولكنها تطلق أحياناً على أى أرضية تلوين تصنع من مادة ملونة بيضاء أو من أية مادة خاملة بيضاء مع محلول الغراء إذا أحسن تحضيره على السطح فإنه

١٠ - محمد حسن سالم - التصوير الجدارى ودوره فى المجتمع المصرى المعاصر - ص ٦٨ .

٢ - ٣ - د. فاطمة محمد حلمى و مصطفى عطية محيى - دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية - ص ٣٦ .

٤ - المرجع السابق - ص ٣٧ .

يعطى سطحاً كالعاج له مسامية مثالية لامتناسص الألوان ولو أن الجسو يجف ويتصلب بسرعة أقل من سرعة تصلب الجبس إلا أنه أصلد منه ويمكن تنعيم سطحه بسهولة وكفاءة أكبر^{١*}. وقد أطلق علماء الآثار هذا الاسم - أى الجسو - دلالةً على خليط الغراء ومسحوق الحجر الجيري الأبيض الذى استخدمه المصريون القدماء كإحدى أنواع الأرضيات للتصوير عليها .

* وفيما يلي عرض لأهم الخطوات المتبعة فى تنفيذ أكثر أساليب وتقنيات التصوير الحائطي انتشاراً فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث والتي غالباً ما استخدمت بها الألوان الزيتية * :

* أولاً :

إن التصوير الزيتي على القماش المجهز (التوال canvas) الذى قد سبق شده على أسطح خشبية هو أسلوب معروف ولا يحتاج إلى توضيحات أو شرح ..وهو أسوأ الأساليب التى من الممكن اللجوء إليها كى يحل محل الأساليب الأكاديمية للتصوير الجدارى ..

* ثانياً :

التصوير على الأسطح الخشبية المجهزة وهو أسلوب دارج ومستخدم إلى وقتنا هذا فى مجال التصوير الجدارى الغير أكاديمى وكذلك فى غير أغراض التصوير الجدارى .. وتبدأ أولى خطوات هذا الأسلوب فى اختيار نوعية الأخشاب وأفضلها أخشاب الجوز التركى والماهوچنى والقان والهور والصنوبر وهى جميعها طبيعية ..بالإضافة إلى الأخشاب الصناعية مثل خشب (الأبلاكاش) المضغوط Presse wood وهو عبارة عن طبقات تعلق كل طبقة منه الأخرى على أن يكون اتجاه أليافها عكس التى قبلها وهكذا ، كما أن الأسطح "يجب أن تكون من الخشب القطرى وليس من الخشب المماسى"^٢ .. كذلك يجب أن يكون الخشب المستخدم مؤقلاً حتى لا يتأثر بالعوامل الجوية ولاسيما الرطوبة ..

* ١ - أحمد على خليل - الصيانة التحضيرية لأعمال التصوير الزيتي فى مراحل الأداء الأولى - ص ٤ .

* - حسب أخذ الباحثة بشهادة القائمين على إدارة الكنائس والأديرة وغيرهم من الموثوق بعلمهم بهذا المجال والعاملين بترميم أعمال التصوير بالمساجد وكذلك حسب نتائج بعض التحليلات العملية التى سوف تدرج بأجزاء قادمة من البحث .

* ٢ - أحمد على خليل - الصيانة التحضيرية لأعمال التصوير الزيتي فى مراحل الأداء الأولى - ص ٢ .

ويراعى تغطية وسد العقد الخشبية ومن الممكن أن يتم ذلك عن طريق حرقها بكاوية حديد ثم تغطيتها بأبيض الرصاص (واسمه التجارى "الاسبيداج") .. ثم يتم تخشين السطح الذى سوف يتم التصوير عليه .

يتم طلاء السطح الخشبي "من كلا الوجهين بمحلول جيلاتين مكون من غراء جلد الأرنب المخفف بالماء بنسبة ١:١٥ بالوزن على أن يكون المحلول دافئ ثم يترك ليجف مع مراعاة أن تكون طبقة الغراء غير سمكة "١.. وذلك لكى لا تتأثر اللوحة بتغير الرطوبة فيحدث تقوس فى سطحها .

يُطبق الجسو - يكون قوامه مثل الكريم السميك - على السطح الخشبي بواسطة سكين المعجون .. ويمكن وضع طبقة أخرى من الجسو بعد جفاف الأولى إذا كان الخشب من النوع المسامى إلى حد ما ويضاف ورنيش الكوبال عادةً الى الجسو لتقليل مسامية الجسو حتى لا تفرش وتمدد ألوان الزيت "٢، ثم يطلى سطح الجسو بطبقة واحدة من محلول الغراء فى الماء وذلك فى حالة خلط الجسو بورنيش الكوبال أو بطبقتين فى حالة عدم استخدام الورنيش. ويحضر محلول الغراء بإذابة عشرة فروخ من الجيلاتين الأبيض فى نصف لتر ماء ساخن "٣ .. ويبدأ التصوير على السطح الخشبي عندما يجف هذا التحضير تماماً .

* ثالثاً:

وهى تلك التقنية التى قام فيها الفنانون بالتصوير على أسطح مجهزة من الورق المقوى أو القماش (canvas) ثم تثبيتها على الأسطح المعمارية بطريقة اللصق وهو ما يسمى بال marouflage . *

والمادة الأكثر استخداماً فى لصق (التوال) فى الحائط هو أبيض الرصاص (الإسبيداج) وذلك بعد عجنه بالزيت ومن الممكن إضافة القليل من زيت الدامار.. حيث يتم فرد هذه المادة

* ١ - فاطمة محمد حلمى ومصطفى عطية محيى - دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية - ٤٢ .

* ٢، ٣ - أحمد على خليل - الصيانة التحضيرية لأعمال التصوير الزيتي فى مراحل الأداء الأولى - ص ٣ .

* Ralsh Mayer, Dictionary of Art Terms & Techniques - p235 .

بأقدار متساوية على كل من سطح الجدار وظهر (التوال) عن طريق استخدام فرشاة عريضة أو سكينه معجون ، ثم يتم بعد ذلك الضغط على (التوال) وفرده براحة اليد جيداً .. وأيضاً يمكن استخدام (رول) للتأكيد على تسطيح (التوال) .

أيضاً من الممكن تثبيت هذا القماش المجهز بنفس الطريقة على الجدار ثم يترك ليجف تماماً ثم يتم توزيع طبقة من الجسّو عليها تماماً كما تم التعامل مع الأسطح الخشبية والسابق شرحه .. وأخيراً بعد جفاف طبقة الجسّو يقوم الفنان بالتصوير عليه .
وفى كلتا الحالتين يفضل طلاء سطح القماش بطبقة رقيقة من محلول الغراء أو المحلول الجيلاتيني لمنع امتصاصه لزيت التصوير .

غير أن الأعمال التى تنفذ بهذه الطريقة عموماً .. عادةً ما تتعرض للتلف بسبب تأثير الرطوبة على القماش .. مهما كانت الاحتياطات التى قد توخاها الفنان .. وخاصةً فى ظل جو رطب مثل الذى تتميز به مدينة الاسكندرية .

بل إن (بعض المماريين قد أوصوا بتأخير وضع أية أعمال تصوير بهذا الأسلوب فى الحوائط الى عامين عقب الانتهاء من أى عمل معمارى بسبب ما قد ينتج من تشققات فى الملاط الخارجى للجدران مع استقرار وتأقلم الإنشاء) * .

• رابعاً :

وهى كما سبق وذكرنا أقرب الطرق التى استخدمت بالمدينة الى أسلوب الفرسكو .. وهى التى يقوم من خلالها الفنان بالتصوير على الأسطح المعمارية بعد تجهيزها مباشرة .. بحيث تصبح الأعمال مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالجدران والأسقف .

وفى شرح مسبق لأسلوب الفرسكو تبين لنا الفرق الجوهرى بينه وبين الأسلوب الذى كان الأكثر انتشاراً فى أعمال التصوير الجدارى بالمدينة وهو التصوير بالمواد الملونة على طبقات من الشيد - باختلاف أنواعها - بعد جفافها .

* المرجع السابق .

ولعل هذا الأسلوب بشكل عام قد عرف فى مصر منذ تاريخها القديم... وكما سبق وذكرنا فإن هناك أنواع مختلفة من المواد البيضاء التى يمكن استخدامها كأرضية للتصوير.. مثل الطباشير والزنك الأبيض وأبيض التيتانيوم والجبس وأبيض الرصاص .

وفى عينة من جدار تم التصوير عليه بالصحن المكشوف بنفس الأسلوب بمسجد الإمام شرف الدين البوصيرى* المجاور لمسجد العباس المرسى بمنطقة الأنفوشى.. اتضح من خلال تحليلها عن طريق استخدام الأشعة السينية الحيودية* (أنظر ص ١٠٧، ١٠٨) (عينة رقم ٣) .. أن المكون الرئيسى للملاط المستخدم أسفل طبقة اللون كان من ال CaCO_3 (Calcite & Argonite) أى كربونات الكالسيوم.. والذى يعد شيد الطباشير (أبيض الجير المحروق) أحد أهم أشكاله، كما اتضح من خلال نفس التحليل وجود كميات ضئيلة من الكوارتز SiO_2 الموجودة بالرمال، وكذلك وجود القليل من الجبس أو ما يعرف بمصيص باريس $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (Gypsum) أو كبريتات الكالسيوم المائية..، ثم الباريت BaSO_4 (Barite) وهو يمثل المادة الملونة التى استخدمت فى التصوير..، والجدير بالذكر أن ظهور المادة الملونة فى مثل هذه التحليلات يكون ضعيف لأنها تعتمد على الكتل الكبيرة وليس على طبقات رقيقة لا تعطى كثافة واضحة عند سحنها .

إلا أن هذه المادة الأخيرة وهى ما يطلق عليها كبريتات الباريوم إذا ما خلطت بمنجانات الباريوم Ba Mn O_4 فى تركيب المادة الملونة الزيتية.. ينتج عن هذا الخليط لون الأزرق المنجنيز* .. وهو تقريباً الدرجة التى كانت تغطى الملاط الذى تم تحليله ..

* وفى عينة أخرى لملاط ملون من أحد جدران كاتدرائية الأرثوذكس اليونان بالمنشية الصغرى (Evangelismos) أو التبشير.. [(أنظر ص ١٠٧، ١٠٨) (عينة ٢، ١)] .. اتضح من خلال نفس نوعية التحليل أن المكون الرئيسى للملاط هو مادة ال $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ (Gypsum) أى ما يطلق عليه مصيص باريس أو الجبس أو كبريتات الكالسيوم المائية، ثم كميات أقل من كربونات

* - نسبة إلى مدينة (بوصير) بصعيد مصر وهو تلميذ لأبى العباس وقد اشتهر بمدحه للنبي (ص)، والمسجد الحالى كان آخر بناء له عام (١٨٥٨م) ويمثل الطراز التركى فى القرن الـ ١٩ حيث كان المسجد الرسمى للمدينة منذ عهد الخديوى عباس حلمى الثانى وحتى عهد الملك فؤاد الذى اختار مسجد أبى العباس ليكون المسجد الرسمى للمدينة، وهو مغلق حالياً للترميمات .

* - بمعامل وزارة الصناعة والتنمية التكنولوجية - الهيئة المصرية العامة للمساحة الجيولوجية والمساحات التعدينية - الإدارة المركزية للمعامل ..

* - د. فاطمة محمد حلمى ومصطفى عطية محيى - دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية - ص ٤٨ .

الكالسيوم المتمثلة في Argonite & Calcite (CaCO_3) ..بالإضافة الى كميات ضئيلة من الكوارتز SiO_2 الموجودة بالرمال ...

وتعد نتائج هذا التحليل تقريباً عكس النتائج بالتحليل السابق ..حيث اعتمد الفنان فى تحضيره لملاط التصوير بكاتدرائية التبشير - وهو مازال بحالة جيدة - بشكل أساسى على مادة الجبس وكميات أقل من أبيض الجير المحروق أو الطباشير ..بينما اعتمد الفنان فى ملاط التصوير بمسجد البوصيرى بشكل أساسى - وهو الأقدم - على الطباشير ثم القليل من مادة الجبس . وبالرجوع الى العاملين بترميم أعمال التصوير بالمساجد تبين أن استخدام الجبس المصيص كملاط رئيسى يسبق عملية التصوير بالألوان الزيتية هو الأسلوب الدارج حتى هذا الوقت .

وفيما يخص حالة أعمال التصوير الجدارى التى تم تنفيذها بهذا الأسلوب ..نجد أن الكثير منها هو الآخر فى حاجة الى أعمال ترميمية عاجلة حيث تظهر به الشروخ كما سوف نرى فى الكثير من النماذج المصورة فيما بعد ، وكذلك كثيراً ما نجد طبقة اللون قد تقشّرت وتطايرت مثلما هو الحال فى أعمال التصوير الجدارى القديمة .

وهناك من الأسباب العديد الذى قد يؤدى الى مثل هذه النتائج مثل "نسبة تركيز الغراء الزائدة عن النسبة المطلوبة والى تستخدم لربط حبيبات الجسّو حيث يقلص الغراء فيؤدى ذلك الى حدوث الطقطقة والتكسر"١، وكذلك قد يحدث هذا نتيجة لوضع "طبقات قوية من الجسّو فوق طبقات ضعيفة منه" ٢ .

* ١- ٢ - د. فاطمة محمد حلمى ومصطفى عطية محيى - دراسة علمية لترميم وصيانة اللوحات الزيتية ، ص ٩٧ .

ثالثاً : الفسيفساء

بالرغم من أن تاريخ مدينة الاسكندرية القديم ولاسيما أثناء الحضارة الإغريقية والرومانية بها .. هو تاريخ حافل بنماذج فى غاية الإبداع والجمال من أعمال الفسيفساء Mosaic.. إلا أن ذلك لم يكن ذو تأثير على اتجاهات الفنون فى الفترة موضوع البحث .

وسوف نلاحظ من خلال نتائج البحث الميدانى لاحقاً قلة استخدام هذه التقنية بالمدينة .. وأن أغلب المنشآت المعمارية التى حوت مثل هذه النوعية من الأعمال قد انحصرت فى الكنائس .. وخاصةً تلك التى تتبع الطائفة اللاتينية للكاتوليك .

بل إن الكنائس التى قد تميزت بالطراز البيزنطى فى عمارتها وتصميماتها الداخلية بالمدينة لم تضم أعمالاً للفسيفساء .. فى حين أنه من المعروف أن هذا الطراز هو من أكثر الطرز التى قد شهدت فترات تألق لفن الفسيفساء .

لا يوجد سبب معين نستطيع أن نرجع إليه هذه الظاهرة .. فربما تكلفة هذه التقنية فى الفترة موضوع البحث كانت عالية .. أو ربما أنه كان هناك سعى وراء تنفيذ أكثر التقنيات إبهاراً وتجديداً بالمدينة مثل الزجاج الملون .

كما أنه من الملاحظ أن فى معظم الأحيان قد استخدمت خامتى الأزملتى Smalti أو التيسرا Tesserae .. وهما من الخامات التى تتمتع بدرجات متعددة من العائلات اللونية ، كما أن الأعمال التى قد تناولها هذا البحث تعتبر نماذج لمستوى وأداء راقى من فن الفسيفساء .

ومن المعروف لدى جميع الإدارات فى الدور الدينية التى قد نفذت بها هذه الأعمال .. أنها كانت تجلب من البلاد الأوروبية جاهزة وفى انتظار أن يتم تركيبها فى مواقعها المحددة .. تماماً كما كان يحدث مع تقنية الزجاج الملون .. حيث كانت تنفذ مثل هذه الأعمال فى الورش الفنية الأوروبية المتخصصة فى هذه الفنون آنذاك .

وليس من المشرط أن تقوم هذه الورش بالتصميم .. فمن الممكن أن يقوم الفنان المتخصص بوضع التصميمات المتفق عليها .. ثم تقوم مثل هذه الورش فقط بخطوات التنفيذ .. وهو ما كان

يتناسب مع روح العصر .. إلا أن أسلوب الترصيع بالطريقة الغير مباشرة يفرض مستوى واحد من الارتفاع بالنسبة لقطع الفسيفساء .. مما يعنى ثبات درجة انكسار الضوء على أسطحها .

ولما كانت هناك طريقتان لتنفيذ أعمال الفسيفساء .. الطريقة المباشرة والأخرى الغير مباشرة .. فمن المفترض أن تكون أغلب هذه الأعمال الموجودة بمدينة الاسكندرية قد نفذت بالطريقة الغير مباشرة ..، ونستطيع تلخيص أهم خطوات العمل لتنفيذ تصميم من الفسيفساء بهذه الطريقة كالآتى :

يتم وضع خطوط التصميم على الورق التنفيذى بنفس مقياس الرسم الطبيعى .. ثم تقطع الخامات التى سوف ينفذ بها العمل حسب الدرجات اللونية الخاصة بالتصميم .. ثم تثبت على سطح الورق التنفيذى فى وضع مقلوب .. وذلك عن طريق مادة لاصقة مثل النشا أو الغراء .

يكون قد سبق هذه الخطوة أو زامنتها مرحلة تحضير للحائط الذى سوف يثبت به العمل .. فيجب تنظيفه من الأتربة والأملاح العالقة به .. كما يجب التأكد من خلوه من الرطوبة مع ضمان عدم وصولها إليه بعد ذلك .. فإذا كان قديماً يفضل إزالة طبقة الملاط القديمة به لأنها قد تحتوى على نسبة من الرطوبة أو الأملاح .. ثم يتم تخشين السطح ثم غسله بالماء للتأكد من عملية النظافة ويترك ليجف تماماً .. وفى مرحلة العزل من الممكن أن يتم ذلك عن طريق استخدام مادة مثل البيتومين .. " أو إقامة حائط صناعى أمام الحائط الأصيل مع ترك ممر هوائى بين الاثنين يمنع تسرب الرطوبة للحائط الجديد " ١٠ .

يتم تكوين الملاط والذى يتكون من الرمال وبودرة الرخام والأسمنت (أو الجير) .. وذلك بعد أن تنخل هذه المواد للتخلص من أية شوائب بها .. ثم يضاف إلى ذلك الخليط الماء للحصول على قوام متجانس .. ومن الممكن أن يوضع الملاط على ثلاثة مراحل الواحدة تلو الأخرى وقبل أن تجف التى تسبقها حتى يتماسكن جميعاً ..

يلى ذلك مرحلة تثبيت العمل المثبت على الورق التنفيذى فوق السطح المجهز بالملاط .. مع الضغط الجيد على قطع الفسيفساء لكى يصبح السطح مستوياً ولضمان تغلغل القطع جميعاً بالملاط ، وبعد أن يجف الملاط تماماً يُندى السطح الورقى الذى يغطى العمل ثم يرفع عنه .

وقد يتم تقسيم العمل إلى عدد من المساحات فى حالة كبر مساحة التصميم الكلى ثم ترقم وتثبت الواحدة تلو الأخرى من أعلى التصميم إلى أسفل مع مراعاة التحام هذه المساحات بشكل غير ظاهر.

“ وفى اليوم التالى يُجرى تنظيف السطح بفرشاة مبللة بحامض الهيدروكلوريك المخفف بنسبة ١٥ - ٢٠ % وعقب ذلك مباشرة يغسل سطح العمل بالماء جيداً لإزالة آثار الحمض ” ١٠ .

THE MINISTRY OF INDUSTRY
AND TECHNOLOGICAL DEVELOPMENT
THE EGYPTIAN GEOLOGICAL
SURVEY AND MINING AUTHORITY

Central Laboratories Sector
1, Ahmed El-Zeint St, Dokki - Gezrah - Egypt
Tel: 3370511 - 3370732
Lead Office of Central Laboratories Sector
Tel: 3370551 - Fax: 3371168



وزارة الصناعة والتنمية التكنولوجية
المهنة المصرية العلمية
للجغولوجيا والجيولوجيا والمطروحات الاقتصادية
الإدارة المركزية للمعامل
١ من أحد الزملاء - الملقى ت: ٣٣٧٠٥١١ - ٣٣٧٠٧٣٢
مكتب رئيس الإدارة المركزية
ت: ٣٣٧٠٥٥١ - فاكس ٣٣٧١١٦٨

المسيد الأستاذ / الدكتور وكيل كلية الفنون الجميلة
لشئون الدراسات العليا - جامعة الاسكندرية
تحية طيبة و بعد

بالإشارة إلى كتابكم بتاريخ : ٢ / ١٠ / ٢٠٠٠ م
بشأن طلب تحليل : بالاشعة السينية الحيوية
لعدد : ٢ عينة : بلاطون - بحث خاص بالاستاذة زينب محمد نور الدين

عدد

نتشرف بأن نرسل لسيادتكم رفق هذا ١ نسخة بنتائج التحليل المطلوب.

وتفضلوا بقبول فائق التحية &

رئيس الإدارة المركزية للمعامل

السيد /
دكتورة / فريال مرسى البديوى

ع. م. م. م.

تحريراً في ١٠ / ١٠ / ٢٠٠٠ م

م. م.

الإدارة المركزية للمعامل المكتب الفني
مسار ١٢٦٧
التاريخ ١٠ / ١٠ / ٢٠٠٠ م

X-Ray Diffraction Analysis For 3 Samples

The present report deals with X-ray diffraction analysis for 3 samples. The samples were delivered to the X-Ray Diffraction Lab. by Dr. Zeineh Mohamed Nour El-Din Faculty of Fine Arts- Alexandria University and were given the Central Lab N^o 10152-10154.

Technique used :

A Philips X-Ray Diffraction equipment model PW1710 with Ni-filter, Cu-radiation ($\lambda = 1.542 \text{ \AA}$) at 40 KV, 30 MA and scanning speed 0.020/sec were used. The reflection peaks between $2\theta = 20$ and 60° , corresponding spacing (d , \AA) and relative intensities (I/I°) were obtained. The diffraction charts and relative intensities are obtained and compared with JCPDS files.

Results :

X Ray Diffraction analysis revealed that the samples are composed of the following minerals in a decreasing order of their abundances as shown below in the following table :

Sample No.	Major Const.	Minor Const.	Trace Const.
1	Gypsum	Anhydrite and Calcite	Quartz and Argonite
2	Gypsum	Anhydrite and Calcite	Quartz
3	Calcite	Argonite	Barite, Quartz and Gypsum

N.B.

Quartz : SiO_2
Gypsum : $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$
Anhydrite : CaSO_4

Argonite : CaCO_3
Calcite : CaCO_3
Barite : BaSO_4

Analysed by *Shohdy*
Geol. Shohdy Ishaek Saeid
Geol. Islam A. Salama *Islam A.*

Director of X-Ray and Thermal Dept.

Geol. Adel Wadie

Adel Wadie

General Director of Mineralogical and

Geochemical Dept.

Sohair Youssef
Sohair Youssef

Head of Labs. Sector

Dr. Ferial M. El Bedewy

Ferial H. El Bedewy

الباب الثانى

التصوير الجدارى بالعمارة

الدينية بمدينة الإسكندرية منذ بداية

القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا

تمهيد

ضم المجتمع المصري عامةً والسكندري بشكل خاص عبر التاريخ العديد من العقائد والديانات تبعا للحقبات الزمنية والسياسية التي توالى عليه .. وقد تعايش جميع الديانات مع بعضها البعض داخل المجتمع ، حتى أن بعض هذه الديانات قد أثرت على بعضها البعض في الكثير من الشكليات ومناسك التعبد وكذلك التشكيل المعماري الداخلي والخارجي لدور العبادة .. فتشابه على سبيل المثال البناء الداخلي للكنيسة الأرثوذكسية الى حد ما مع المعبد اليهودي القديم تأثراً به .. وخاصة في الجزء الخاص بالمذبح أو الهيكل والذي تقتصر إمكانية التواجد فيه على الكاهن فقط .. وهو أحد معالم المعبد المصري القديم في الأصل .

وفي الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً .. كان هناك ثلاث ديانات أساسية بالمجتمع المصري عموماً وهم حسب ترتيبهم من حيث الأقدمية الزمنية : (اليهودية والمسيحية ثم الإسلامية) ، إلا أن الأهمية الخاصة بأعمال التصوير الجداري التي تعبر عن معتقدات هذه الديانات تفرض ترتيباً آخر لتناولها .. ولذلك وتبعاً لمدى انتشار هذه الأعمال من حيث الكم والكيف وسوف يتم تناول الديانات الثلاث من خلال هذا البحث كالتالي : المسيحية تليها الإسلامية ثم اليهودية .

وفي المجتمع السكندري بوجه خاص وكما سبق الحديث عن ذلك تفصيلاً .. قد تعددت الجنسيات الأجنبية مما قد أثرى في تنوع الشخصيات الفنية بدور التعبد الخاصة بكل من هذه الطوائف .. إلى جانب التنوع في المذاهب العقائدية المختلفة بالديانة الواحدة وهو ما يتضح في الديانة المسيحية بشكل خاص .

وقد ساعد استتباب الأمن في المدينة سياسياً واجتماعياً على تشجيع كل من هذه الطوائف والجماعات بتشديد المزيد من دور العبادة المختلفة جنباً إلى جنب .. وكان لكل منها استقلالها التام وحريتها في إقامة أنشطتها الخاصة بها .

وعلى سبيل المثال في إحدى الإحصائيات الخاصة بنسب اعتناق مختلف الجنسيات الموجودة بالمدينة لهذه الديانات الثلاث* (١) (شكل ٢٨ ، ص ١٢٧) ، يتضح أنه بحلول عام

* ١ - إحصائية بكتاب [Robert Ilbert , Alexandrie (1830-1930) p 816] ()

(١٨٩٧م) كانت معظم الجاليات الأجنبية بالمدينة تعتنق المسيحية بمذاهبها الثلاثة وخاصة المذهب الكاثوليكي .. يتبعه مذهب الأرثوذكس الذى يشكل غالبية العظمى الجالية اليونانية . ثم المذهب البروتستنتي وأخيرا اليهودية ، وبالطبع كان الدين الإسلامى يكاد ينحصر فى غالبية الشعب المصرى ..

غير أنه فى السنوات اللاحقة لهذا العام وفى أوائل القرن العشرين أخذت نسبة معتنقي اليهودية ومن بعدها مذهب الأرثوذكس المسيحى يرتفع أكثر فأكثر بالمدينة.

وقد أدى ذلك كله إلى التوسع فى بناء المزيد من دور العبادة المختلفة فى ذلك الوقت .. وكل حسب انتماء طائفته الأجنبية وبالتالى تنوعت الطرز المعمارية ذات الطابع الأوروبى فى هذه المباني وخاصة الكنائس التى تتبع المذهب الكاثوليكي الذى ينتمى الى أصول لاتينية (فرنسية - إيطالية) والذى غالباً ما كان يميل المهندسون المسؤولون عن تصميم كنائسه .. إلى إحياء الطرز الإيطالية بالعصور الوسطى وكذلك الطرز القوطية والرومانسك أحياناً، وكذلك مذهب الأرثوذكس الذى ينتمى الى أصول يونانية غالباً ما حرص مصممو كنائسه على الحفاظ على الأسلوب البيزنطى فى العمارة والتنسيق الداخلى والأعمال الفنية بها مع التأثير بالروح القبطية .

ومن الملاحظ أثناء البحث الميدانى الذى قمت به - والذى سوف يتضح من خلال الأجزاء القادمة من البحث - أن المؤسسات الدينية المختلفة الجنسيات قد استعانت فى أغلب الأحيان بالمعماريين أو المصممين الذين ينتمون الى نفس جنسية ومنشأ هذه المؤسسات .

وجدير بالذكر أن هذين المذهبين - أى الكاثوليكي و الأرثوذكسى اليونانى - هما من أكثر المذاهب اللذين قد زخرت العمارة الدينية الخاصة بهما من كنائس وأديرة بأعمال التصوير الجدارى القيمة متفوقةً فى ذلك على دور العبادة الأخرى بالمدينة فى هذه الفترة .. وهو ما سوف يتضح من خلال هذا البحث .

وأعمال التصوير الجدارى بالعمارة الدينية عموماً التى أنجزت بمدينة الاسكندرية فى الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً .. تتميز بالعديد من القيم والعلامات التاريخية والفنية وتعد الأفضل من نوعها فى هذه الفترة .. لما تقدمه من تعبير عالى من خلال القصص الدينى أو الفكر الخاص بكل عقيدة من فلسفة كونية ورموز .. كل على حسب معتقداته وكيفية توظيف الأعمال الفنية بشكل خاص لتسهيل عملية التوصيل لفاهيم الدين وتعاليمه .. إلى جانب التأثير الروحى والنفسى spiritual & psychological على المتلقى أو

بمعنى أصح هنا -المتعبد- عند دخوله المعبود أو الكنيسة أو المسجد ..ومن هنا يتضح مدى أهمية فنون التصوير الجدارى فى أداء هذا الدور حيث أنها الأكثر ملائمة لهذه الأماكن من حيث علاقتها الحميمة والدائمة بالعمارة ..وكما هو الحال فى العمارة الأوروبية التى قد سعت الجاليات الأجنبية لنقلها إلى مجتمعاتهم الجديدة .

والجدير بالذكر أن هذه الأعمال لم تقتصر على أهميتها وظيفيا فقط وإنما أيضا تشكليا ..وذلك من خلال لغة الشكل ومفرداتها من أضواء وظلال ، فراغ ومشغول ، تجسيم وملامس وما إلى ذلك من قيم تشكيلية جميلة تقدمها هذه الأعمال ..فهى بالرغم من أنها كانت فى كثير من الأحيان نقلاً عن النماذج الأوروبية مصغرة (غالباً) ان كانت أو بأحجامها الأساسية ، إلا أنها تحمل قيمة تشكيلية عالية أكثر من مثيلاتها المتواجدة فى العمارة المدنية وخاصة القصور والفيلات الخاصة التى كانت غالباً ما تفتقر إلى الحس التعبيري ، وتميل إلى الحس الزخرفي لتتلاءم فى ذلك مع وظيفتها .

ويلاحظ أنه لدى تناولي لتحليل هذه الأعمال الفنية أو تناول القصص الديني الخاص بكل عقيدة على حده ..لم أتدخل فى فلسفة هذه العقائد والبحث عن مصداقيتها ..حيث أن جميع المعلومات أو الأحداث التاريخية الخاصة بكل ديانة كانت نقلاً عن معتنقيها دون أى تدخل .

الفصل الأول

التصوير الجداري بالعمارة المسيحية

مقدمة

إن التصوير الجدارى بشكل خاص من أهم الفنون التى ارتبط بها الفن المسيحى منذ نشأته .. كما ارتبطت به الكنيسة ولكن بدرجات مختلفة ومتنوعة حسب العديد من المجتمعات والاتجاهات والعقائد وتطور المراحل الزمنية التى اختلفت فيها الآراء من حيث مدى إباحة أو تحريم استخدام الفنون وخاصة تلك التى تصور الكائنات الحية ولاسيما البشر والشخصيات المقدسة .. وكان من نتائج ذلك أن يتدخل رجال الدين فى تحديد واختيار التصميمات الفنية التى تتعرض لأحداث القصص الدينى ورموزه وكيفية تناول الفنان لأعماله ...

ولما كان هناك أهمية قصوى فى استخدام الفنون بشكل أوسع بالكنيسة .. حتى تساعد على توصيل تعاليم الدين وتاريخه إلى العامة الأميين وجذبهم .. وكذلك إثارة روح الخشوع والرهبة لديهم بداخل الكنيسة .. لم يعد الأمر يتعلق ببعض الزخارف النباتية أو المجردة فقط .. وإنما نمت العلاقة بين الكنيسة والفنون بشكل مطرد ..

وأصبح على الرغم من ذلك هناك أكثر من منهج فى الكنائس المسيحية فى التوسع أو عدمه فى استخدام الفنون التشكيلية بداخل الكنيسة .. كل على حسب مذهبه .

وتعتبر عمارة الدين المسيحى من أكثر أنواع العمارة تنوعاً فى الطرز والاتجاهات المعمارية .. والتى قد تألق من خلالها التصوير الجدارى بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. حيث أنها فترة زمنية حديثة من عمر التاريخ قد استقرت فيها الآراء المختلفة للقيادات الدينية على المستوى العالمى إلى حد ما .. فلكل مذهب حرته الكاملة فى توظيف ما يشاء من فنون تشكيلية لخدمة العبادة داخل كنيسته .. وقد ساعد هذا الاختلاف فى المذاهب بالدين المسيحى على تنوع الاتجاهات الفنية للتصوير الجدارى بالمدينة والتى غالباً ما كان المصمم ناجحاً فى تحقيق الوحدة العضوية بها مع الطراز المعمارى الذى تعرض من خلاله .. إلا فى بعض الأحيان عندما كانت تضاف بعض الأعمال الفنية إلى الكنيسة فى وقت لاحق من التصميم

الأساسي .. حيث كانت هناك بعض التصميمات التى تتنافى وطراز المبنى الرئيسى للكنيسة .. كما سوف نرى من خلال أجزاء قادمة من البحث .

وقد كان لكل مذهب وسيلة أو منهج قد يختلف كثيرا أو قليلا عن الآخر فى تقديم ونشر هذه التعاليم .. وقد ظهر ذلك من خلال التصوير الجدارى وغيره من الفنون المتعلقة بالعمارة .. وذلك فضلا عن اختلاف جنسيات الجاليات الأجنبية بالمدينة ، فقد كان لكل منها اهتماماتها وميولها الفنية نقلا عن أصولها بأوروبا ...

* نبذة تاريخية عن علاقة الديانة المسيحية بمدينة الاسكندرية :

إن الاختلافات الموجودة بين المذاهب المسيحية وبالتالى فى نوعية الفنون المرتبطة بالعمارة الدينية لكل مذهب لها جذور تمتد إلى التاريخ البعيد .. وهى التى تقف وراء إتباع كل مذهب لنسق معمارى وفنى معين دونا عن الآخر .. وهو ما يستدعى الخوض فى هذه الأصول التاريخية . فلقد اشتركت مدينة الاسكندرية منذ البداية فى تحديد معالم هذه الاختلافات .. فهى تعتبر من أقدم المدن المصرية التى اعتنق أهلها الدين المسيحى .. والذى قد وصل إليها فى وقت قد ضاقت فيه الشعوب بالظلم أثناء حكم الإمبراطورية الرومانية .. إلى جانب الفراغ الروحى الناتج عن تعدد العبادات الوثنية .. شرقية إن كانت أو غربية والتى أخذت تفقد جاذبيتها بمرور الزمن وفشلت فى استقطاب أصحاب العقول المستنيرة وذوى الفكر الحر فى ذلك الوقت .

ونتيجة للنهضة العلمية التى بلغت إياها مدينة الاسكندرية فى العصر الهلينستى .. كثيرا ما قد تقابل العلماء والمفكرون ليتناقشوا فى أمور الدين وغيرها فنتج عن ذلك "نوع من الامتزاج الفكرى تمخض عنه بعض الأفكار التى أفرزت مذاهب فكرية جديدة أدت فى بعض الأحيان إلى محاولات للتوفيق بين العبادات المختلفة وهى التى عرفت باسم [بالحركة التوفيقية] Syncretism" ١ .. غير أن جميع هذه المحاولات قد باءت بالفشل وتزايد الصراع بين الفلسفات والأديان .. فجاءت المسيحية لتصحيح جميع المفاهيم السائدة فى ذلك الوقت .

ومن الاسكندرية التى تسربت إليها الديانة المسيحية من خلال بعض التجار الذين كانوا يتنقلون فيما بينها وبين فلسطين .. منها بدأت الديانة المسيحية تنتشر فى باقى أنحاء مصر ..

وكنيسة الاسكندرية تعد ثاني أقطاب الديانة المسيحية في العالم بعد الفاتيكان ..وقد استمدت الكنيسة هذه القوة و الأهمية لعدة أسباب أهمها أن بعد اعتراف الإمبراطورية بالديانة المسيحية قد ازداد اعتناقها من قبل من اشتهروا بالعلم والفلسفة ..فكان لكنيسة الإسكندرية دورها الهام "وذلك من خلال الحديث عن الخلافات الدينية التي حدثت في جوف العقيدة وفجرها كنيسة الإسكندرية ، وأسهمت بالنصيب الأوفر في توجيهها في العالم المسيحي بأسره "١٠ .

ولم تكن الخلافات بين كنيسة الاسكندرية وبين غيرها من الكنائس بسبب اختلاف الآراء الفلسفية للدين فقط .. وإنما أيضا لاعتبارات تتعلق بالحياة السياسية والجغرافية والتراث التاريخي والديني السابق على المسيحية لدى كل أمة..وقد أدت جميع هذه الاختلافات إلى انقسام الديانة المسيحية إلى مذهبين أساسيين وهما ..الكاثوليكي (المذهب العالمي) والأرثوذكس (المذهب المستقيم) متمثلاً في الأقباط (المسيحيين في مصر) .. والذين سرعان ما انضم إليهم بعد ذلك طوائف من جنسيات أخرى ..أغلبها شرقية ..

* وفي عام (١٧١٥م) وضمن اتجاهات ثورة فولتير **Voltaire** ظهرت الاعتراضات والمهاجمات الشديدة ضد الكنائس .. من أهمها رفض جميع صور الفنون المبالغ في استخدامها بالكنيسة ، فتمخض عن تلك الثورة المذهب المسيحي الثالث وهو مذهب البروتستنت ..والذى كانت له أصول فيما قبل هذا التاريخ ..حيث " أدت الثورات البروتستانتية في شمال أوروبا في القرن السادس عشر إلى ثورة هائلة "٢٠ ...

وهكذا أصبح للديانة المسيحية ثلاثة مذاهب ..جميعهم يؤمنون بالثالوث المقدس (الآب - الابن والروح القدس) ..،والديانة المسيحية بمذاهبها الثلاثة ليست كمثل أى من الديانات الأخرى في تنوع التأثيرات الجذرية التي حدثت في فنون العمارة الدينية لدى كل من هذه المذاهب ، حيث وظف كل منهم هذه الفنون حسب الفكر والفلسفة العقائدية وكذلك مناسك التعبد الخاصة به .

١٠ - أ.د محمد محمد مرسى الشيخ - مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر التاريخ - ص ٨٢ .

٢٠ - إيمان محمد عبد الفتاح - استخدامات الزجاج في الفراغات المعمارية في أوروبا والمشرق العربي - ص ٣٨ .

وقد نتج عن هذه الاختلافات تنوع وثراء فى المادة الفنية موضوع الدراسة .. فعلى سبيل المثال نجد هذه الاختلافات تمتد أيضا لتؤثر على الذاكرة التاريخية للمذاهب التى تحفظ سير القديسين الذين لحقوا بعصر الرسل.. حيث أن هناك من الشخصيات المقدسة لدى المذهب الكاثوليكي من لا يعرفهم الأرثوذكسيون والعكس صحيح .. فبطبيعة الحال كان لكل مذهب منهما المجتمع الذى قد تبلور به .. فتنوعت الشخصيات المقدسة التى يظل المجتمع المحيط بها يتذكرها ويقيم على أرواحها الصلوات والأعمال الفنية التى تحكى قصتها تخليدا لقدسياتهم ودورهم فى تاريخ الدين المسيحى .

كما أن من ذكاء وتفنن المبشرين الأوائل بالديانة المسيحية أن ينشروا تعاليم الدين الجديد فى كل مجتمع بأسلوب يتلاءم مع بعض القناعات أو الأشكال التى قد سادت هذا المجتمع من قبل .. كأن يتأثر شكل الكنيسة القبطية فى مصر بالمعبد المصرى القديم أو اليهودى القديم الذى يحمل سقفه اثني عشر عمودا يمثلون الأسباط (الرسل) الإثنى عشر .. بينما يمثلون فى عمارة الكنيسة تلاميذ السيد المسيح وهم يعتبرون الإثنى عشر عمودا فى البناء الروحى الذى هو الكنيسة المقدسة.

كما أن الكثير من طقوس ومعتقدات الديانة المسيحية يتشابه مع "ما كان موجودا فى العبادات الأخرى مثل اليهودية، وحركة التصوف المنتشرة آنذاك ، حتى الوثنية التى كانت فى مصر وبلاد فارس وبلاد اليونان فكل هذه الديانات عرفت مفهوم : الموت والبعث ، وتناول القربان المقدس ، والتعميد والخلاص ، والاخوة الإنسانية تحت أبوة الله . " ١٠

وبينما يحرم استخدام التماثيل بجميع أشكالها المجسمة فى أغلب كنائس الجزء الشرقى من العالم .. يظل فن النحت موجودا لخدمة الدين المسيحى فى أوروبا وما يتبعها من كنائس كاثوليكية فى العالم .. وذلك بعد أن ساد فن النحت الفنون جميعا من قبل من أجل الديانة الوثنية ، فيعاد توظيفه ولكن بمفهوم جديد يتناسب مع الذاكرة الوجدانية للشعوب فى هذه المنطقة (أى أوروبا) ودون أن يتعارض مع الدين الجديد ، وهكذا ...

وهو ما يبرر التنوع فى الفنون التى تخدم الكنيسة والدين المسيحى .. وسوف نحاول توضيحه من خلال الحديث عن أصول هذه الاختلافات لدى كل مذهب على حده .. وذلك من خلال العمارة المسيحية الموجودة بمدينة الاسكندرية منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا .

* وتشترك جميع الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية فى عناصر أساسية لا تختلف فى تواجدها من واحدة إلى أخرى .. ولكنها قد تختلف فى شكلها أو طرازها أو أسلوب وشعائر التعبد بداخلها .. حيث أن مذهب البروتستانت قد تختلف الكنيسة التابعة له فى الكثير أو القليل من تشكيلها وتوظيفها لهذا الشكل فى إقامة الشعائر الدينية .. فعندما قام البروتستانت بثورتهم ضد الكنيسة الكاثوليكية بأوروبا وانشقوا عنها .. غيروا ولخصوا فى العديد من المناهج والشعائر والأشكال الدينية فى حياتهم وبالكنيسة .. لدرجة أن الكنيسة الأرثوذكسية وخاصة القبطية تنظر إليهم نظرة دونية فهم بالنسبة لها منشقون قد تجاوزوا حدود الدين والكنيسة ..

ف نجد أن جميع الكنائس الكاثوليكية بأנحاء العالم تتبع الفاتيكان بروما .. بينما تقسم الكنائس الأرثوذكسية فى العالم إلى سبعة هم "مصر وسوريا والروم (وتضم طائفتهم اليونان) والأرمن والهنود والروس والأحباش وهم جميعا قريون من بعضهم البعض كثيرا فى عقيدتهم وشعائرهم داخل الكنيسة .. بالإضافة إلى الكلدان الذين يعدون من الأرثوذكس ولكنهم أقرب إلى ما يسمى بالنسطوريون وهم منتشرون بالأردن والعراق والمناطق المجاورة "١٠.. فى حين أن الكنيسة البروتستنتية يصل عدد طوائفها العرقية إلى حوالى ٢٤ طائفة .. فالكنيسة الواحدة قد لا تتبع الكنيسة الأخرى .. فتمخض عن ذلك أن سمت كل كنيسة نفسها اسما مختلفا عن الآخر فمنهم الإنجيليون والمعمدانيون والروحانيون وغيرهم .. وقد ساعد على ذلك تفاعل المجتمعات مع تراثها وبيئتها .. كل على حسب موقعه الجغرافى ورصيده الثقافى والتاريخى .. فظهرت اتجاهات للديانة المسيحية تتزعمها كنائس بروتستنتية مختلفة فى أرجاء العالم .. منتهجين فى ذلك فلسفات عقائدية مختلفة .. يتبعون فى تعبدهم شعائر مختلفة عن بعضها البعض .. وبالطبع كان لذلك أثرا واضحا على استخدامات الفنون بداخل الكنائس الخاصة بكل منهم .. فعلى سبيل المثال نجد أن الكنيسة الانجيلية (وهى إحدى الكنائس البروتستنتية) قد اعتدلت فى تناولها

١٠ أ. جورج إبراهيم عبد الملاك - مكتب خدمة بطريركية مارى مرقص للأقباط الأرثوذكس، (حديث شخصى

لوظيفة الفنون بداخل الكنيسة .. حيث اهتم الإنجيليون باستخدام فنون الزجاج الملون بكنيستهم اهتماما واضحا.. - فى حين أنه من المعروف أن الكنيسة البروتستنتية عموما تكاد تخلو من الأعمال الفنية ولذلك لم يتم تناولها من خلال هذا البحث - ، إلا أن الإنجيليين يقتربون كثيرا من المذهب الكاثوليكي ليس فقط فى استخدامات الفنون التشكيلية داخل الكنيسة من حيث التصميم العام وكذلك استخدام الزجاج الملون وإنما أيضا فى اتباع شعائر التعبد بالكنيسة ، إلى أن قامت إحدى الكنائس الإنجيلية بتصوير إحدى السيدات فى زى وشكل مطران .. فقبول ذلك من جهة الكنيسة الكاثوليكية بالرفض والاستنكار حيث أن تاريخ الكنيسة عموما يخلو من المطارنة الإناث "١٠..

*ومما سبق يتضح لنا أن للديانة المسيحية ثلاثة مذاهب أساسية وهم الأرثوذكسية والكاثوليكية والبروتستنتية .. وفى حديثنا عن الشكل العام للكنيسة وتناولها للأعمال الفنية .. نخص الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية وكذلك الإنجيلية والتي كما سبق وذكرنا تقترب من الكنيسة الكاثوليكية فى الكثير من الملامح .. وهما ثلاثة نماذج من الكنائس الموجودة بمدينة الاسكندرية وينطبق عليهم موضوع البحث .. مع اختلاف وتنوع الجنسيات و الطوائف العرقية التى تتبع مذاهبهم الثلاثة .

* التصميم الداخلي للكنيسة وأثر استخدام الرموز على الفنون المسيحية:

إن علاقة الدين المسيحى بالرمز علاقة قديمة .. بدأت مع حركات الاضطهاد ضد المسيحيين الأوائل .. فكان من الضرورى لهم استخدام الرموز فى التعرف على بعضهم البعض .. وكانت من أوائل هذه الأشكال .. السمكة .. نظرا لما للكلمة من دلالة .. حيث أن الكلمة اليونانية للسمكة هو (ايكوث) وكل حرف من حروفها هو بداية لاسم المسيح ورسالته كما يتبين من تركيبها وهو [إى = ايسوس = يسوع] [ك = كريستوس = المسيح] [ث = ثينوس = الله] [س = سويتر = المخلص] .

* ١ - الأخت جوليت نعيم مرشد - كلية (المير دى ديو) بالاسكندرية ، حديث شخصى (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

ولم يقتصر استخدام الرمز مع تطور الزمن على مثل هذه الأشكال البسيطة.. فقد نمت لغة استخدام الرموز في الفن المسيحي وتبلورت حتى أصبحت سمة من سماته.. وكأنها أبجدية أو مفردات على كل مسيحي أن يدرك معانيها.. وذلك بالضرورة من خلال استخدامها في بيت الله ألا وهو الكنيسة.. سواء في تشكيلها المعماري أو في الرسوم وفنون التصوير والنحت المختلفة والموجودة بها .

”وقد يكون الباعث لوجود هذه الأبجدية الرمزية المتعارف عليها بين الفنان والمتلقى - في أحد جوانبه على الأقل - نتاجا لعدم مقدرة الفنانين في بداية الفن المسيحي على التعبير عن مضمون موضوعاتهم الدينية من خلال مقدرتهم التشكيلية المتواضعة في ذلك الوقت، ومن ثم لجئوا إلى استخدام الإشارة والرمز لتوصيل أفكارهم، واستمر هذا التقليد في العصور الوسطى إلى أن جاء عصر النهضة بمفاهيم جديدة وقدرات جديدة مكنت الفنان من التعبير مباشرة عن مضمون عمله، من خلال أدوات التشكيل وليس فقط من خلال المصطلحات الرمزية المتعارف عليها“^{١٠}.

والتعرف على أهم ملامح التصميم الداخلي للكنيسة ترجع أهميته إلى أن الأعمال الفنية عموما وأعمال التصوير الجداري بشكل خاص بالكنيسة يتم توظيفها تبعا للشكل المعماري الموجود.. وخاصة أن هذا الشكل المعماري أساسا يتبع في منطقته فلسفة عقائدية ويمثل رمزا من رموز الديانة المسيحية ..

وهناك العديد من العناصر المعمارية والتصميمية المشتركة بالكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية وأحيانا الإنجيلية.. وتحمل من الفلسفات ما يفسر سمة التشكيل بها.. سوف نحاول تلخيص الأكثر أهمية منها وخاصة المرتبط بتصميم أعمال التصوير الجداري في هذا الجزء ..

والتصميم الكنسي المبكر بشكل عام قد قام على مجموعة من العلاقات الهندسية والرياضية الموروثة عن اليونانيين.. بحيث استخدم المسيحيون الأوائل كل من هذه العلاقات على أساس رمزي وفلسفي، وبالرغم من تطور الزمن والحياة الاجتماعية والتاريخية في جميع أنحاء العالم.. إلا أنه حتى هذا الوقت هناك العديد من الأنساق العامة للكنيسة لم تتغير وتظل كما هي

١٠ - أ.د محمد حسن سالم - الدلالة الرمزية للتراث المستديرة في العمارة القوطية - ص ٧ .

.. لها من القدسية ما يحول دون التعديل فيها . (باستثناء العديد من الكنائس البروتستنتية كما سبق وذكرنا) .

فعلى سبيل المثال لا يخلو هيكل الكنيسة من المذبح .. وهو عبارة عن بناء مستطيل أعلى مسطبة ترتفع عن الأرض وهو الذى يقدم عليه القربان عند إقامة القداس .. والقربان كناية عن الذبيحة الأصلية وهو السيد المسيح الذى قدم نفسه فداء للبشرية .. والمذبح الرئيسى عادة ما يتواجد فى مواجهة المدخل ولكنه بالضرورة ناحية الشرق (وهى الناحية التى يجب أن يكون بها المذبح الرئيسى فى الكنائس حيث منشأ الأديان ومولد السيد المسيح ومشرق الشمس)، وغالباً ما نجد وراء كل من هذه الهياكل ما يسمى بالحنية وهى عبارة عن تجويف يحدده عقد ليشبه فى شكله المحراب .. وحتى إن لم يتخذ شكل المحراب فهو عادة ما يحتوى على عمل فنى إما نحتى أو تصوير جدارى (الشكل ٢٩، ص ١٢٨) ، يختلف فى تقنيته من كنيسة الى أخرى ليمثل إحدى مشاهد القصص الديني التي تصور السيد المسيح أو مريم العذراء أو فيما ندر القديس الذى تسمت الكنيسة باسمه .. ليصبح هذا العمل فى مواجهة المتعبدين مباشرة فيثير لديهم الإحساس بحضرة الرب والخشوع أمامه .

والمسقط الأفقى للكنيسة غالباً ما يتخذ شكل الصليب اللاتينى (†) .. حيث يتعامد الضلع الأكثر طولاً على ناحية الشرق .. التى تشتمل على المذبح الرئيسى .. وقد تم توارث هذا الشكل فى الغالب من الكنيسة البيزنطية (البازيليكا) القديمة .. وكما يمثل الشرق مطلع الشمس .. يمثل الغرب الحساب الأخير .. وإذا كان جدار الكنيسة الغربى يطل على الخارج حيث يتعرض للضوء فلا بد وأن يشتمل على تصميم من الزجاج الملون الذى يطل بإنارته على الكنيسة .

ويمثل الشمال عهد الظلام والعهد القديم (التوراة) .. بينما يمثل الجنوب الخير والضوء والعهد الجديد (الإنجيل) .. وفيما بين هذين الاتجاهين يكون الإيوان الرئيسى الذى يضم المتعبدين .. حيث يرمز إلى سفينة نوح التى أنقذت المؤمنين من الغرق وقت الطوفان .. فهذا الإيوان بمثابة السفينة التى تنقذ المهتدين من بحر الخطيئة على امتداد الزمن .. وفى حالة اتساع المساحة المقام عليها الكنيسة غالباً ما يكون هناك أعمدة على جانبي هذه الساحة أو الإيوان

الشمالي والجنوبي بالكنيسة .. ويصل عددهم فيها بدء من بعد الهيكل وحتى مدخل الكنيسة الداخلى إلى إثني عشر عمودا.. يمثلون تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر وتشكل هذه الأعمدة مساحة تسمح بإقامة رواقين جانبيين بالإيوان الرئيسى بالكنيسة (فيما عدا الكنيسة الإنجيلية التى تخلو عادة من الأعمدة الجانبية)...

ومن خلال موقع الأعمدة الجانبية بالبهو الرئيسى فى الكنائس الكبيرة تتولد مساحات من الجدران فيما بين كل عمود والآخر .. يستغلها المصمم إما فى تصوير مشاهد من القصص الدينى كما يحدث عادة فى الكنائس الأرثوذكسية اليونانية (على سبيل المثال) يتخللها نافذة صغيرة المساحة من الزجاج الملون .. أو بأن يقام فى هذا الحيز المزيد من الهياكل الجانبية الصغيرة المصممة بتوليفة من الأعمال الفنية من تصوير جدارى ونحت وزخارف .. غالبا ما تمثل مشاهد من القصص الدينى التى تحيى ذكرى شخصيات مختلفة من القديسين كما يحدث فى الكنائس الكاثوليكية (الشكل ٣٠) .

وتصبح النافذة الخلفية بالاتجاه الغربى للكنيسة عن طريق توظيفها للإضاءة الخارجية رمزا إلى النجم الذى يهذى ركاب السفينة .. أى الإيوان الرئيسى للكنيسة .. وفى الكنائس القوطية بأوروبا وكنائس العصور الوسطى كان شكل هذه النوافذ فى أغلب الأحيان دائريا تسمى النافذة - الزهرة rose window .. وهى من الأشكال النادرة فى الكنائس الموجودة بالاسكندرية وفى حالة وجودها تكون مبسطة الشكل فقيرة فى التصميم وخالية من الزجاج الملون (الشكلين ٣١، ٣٢) .. وهو المفروض أن يكون أهم ما يميز هذا النوع من النوافذ .

والنوافذ الموجودة بالكنائس عموما هى عنصر مشترك فيما بينها يختلف استغلال مساحتها وتوظيفها من كنيسة إلى أخرى .. إلا أن تصميمات الزجاج الملون بشكل خاص قد تألفت بشكل واضح فى الكنائس التى أسستها الطوائف الأجنبية بمدينة الاسكندرية .. وخاصة التى تتبع المذهب الكاثوليكي وكما سوف نرى بالتفصيل فيما بعد .

كذلك من المسطحات المعمارية التى قد تستغل فى الكنيسة الأسقف والتى غالبا ما يتم تصوير السيد المسيح عليها .. دون الإسهاب فى التفاصيل .. وذلك حتى لا ينشغل المتعبد بتأملها عن الهدف الرئيسى من تواجده بالكنيسة وهو التعبد .

* ونستطيع أن نخلص مما سبق أن التشكيل المعماري للكنيسة وخاصة الداخلى يحمل فى كل عنصر من عناصره رمزا أو دلالة محددة .. فيتحول العنصر من مجرد شكل جمالى إلى رمز ومعنى فلسفى أو عقائدى .. وكذلك يقوم بدور وظيفى مدروس .

وينطبق قانون الرمز ودلالته أيضا على مفردات وعناصر التشكيل داخل الكنيسة .. فعند تمثيل مشاهد القصص الدينى أو تجسيد السيد المسيح وتلاميذه والقديسين والقديسات من خلال الأعمال النحتية أو التصويرية يستخدم الفن المسيحى الكثير الرموز التى سوف نلاحظها من خلال الكثير من النماذج المصورة بالبحث .. وهى أيضا متوارثة عبر الأجيال المسيحية الأولى ...

وإذا كانت العلاقات الرياضية والهندسية تشكل أساسيات التصميم المعماري للكنيسة .. أيضا تمثل الأرقام فى حد ذاتها دلالات رمزية .. فقد كان القديس أوغسطين فى القرن الرابع الميلادى "يتعامل مع الأرقام باعتبارها (أفكار إلهية Thoughts of God) ويذكر فى بعض كتاباته أن لكل رقم دلالة مقدسة وأن الحكمة الإلهية تنعكس فى الأرقام التى تدمج كل الأشياء" ١٠ ، فعلى سبيل المثال .. نجد أن "رقم (١) يمثل وحده جميع الأشياء، ويقابله هندسيا الشكل الدائرى، ورقم (٣) الذى يقابله هندسيا الشكل المثلث ويعنى الثبات والاستقرار، ورقم (٥) الذى يقابله هندسيا النجمة الخماسية ويرمز للجروح الخمسة فى جسد المسيح عند الصلب فى اعتقاد المسيحية، وربما كان الرقم (١٢) هو أكثر الأرقام أهمية فى العصور الوسطى، فمنذ القرن الرابع الميلادى كان ينظر لهذا الرقم باعتباره رمزا للكنيسة ، ليس بمعناها المعماري ، ولكن بمعناها الدينى الكونى ، فهو (الرقم ١٢) يرتبط رمزيا بالاثني عشر حواريا تلاميذ المسيح، وهو من الوجهة الحسابية محصلة ضرب ٣×٤ ، ولكن من وجهة رمزية فانه يعنى أن الرقم (٣) الذى هو رمز للثالوث المقدس فى المسيحية (الأب والابن والروح القدس) ، وبالتالي هو رقم الروح الذى ضرب فى الرقم (٤) الذى يرمز للعناصر المادية الأربعة (الماء - الهواء - النار - التراب) والتى تدخل فى تكوين كل ما هو مادي فى الجسد وفى العالم من حولنا ، فتكون المحصلة لذلك الامتزاج ما بين الروح والمادة وإعلان حقيقة الإيمان للعالم الذى هو أساس الكنيسة بمعناها الدينى الكونى " ٢ .

١٠ - المرجع السابق - ص ٨ .

٢٠ - المرجع السابق - ص ٩٤٨ .

ومن الدارج داخل الكنيسة أن يكون لكل قديس من القديسين الذين يتم تصويرهم من خلال الأعمال الفنية رمزا أو زيا معيناً يكون قد ارتبط بحياته من قبل .. حتى يميزه عن الآخرين .. وأهم هؤلاء القديسين الإنجيليين الأربعة Evangelists الذين كتبوا الأنجيل الأربعة .. منهم اثنان من تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر .. وهما القديس متى ورمزه (الإنسان المجنح)
 " ربما لأنه كان يرى أن المسيح عندما نشر دعوته بين الاسرائيليين كان إنساناً كاملاً "١٠ ، وقد خص في كتابته للإنجيل الشعب اليهودي أو بنى إسرائيل .. والثاني هو القديس يوحنا (اللاهوتي) ورمزه النسر المفترض أنه الوحيد من المخلوقات الذى يستطيع أن ينظر مباشرة إلى ضوء الشمس أي (نور الإيمان) .. ولأنه قد عبر فى إنجيله عن ألوهية السيد المسيح فلذلك سُمى باللاهوتي .. ، أما الإنجيليين الآخرين وهما القديس لوقا ورمزه الثور لأن إنجيله يبدأ بالحديث عن أضحية زكريا وهو الثور .. وقد تناول إنجيله الحديث عن فترة طفولة وشباب السيد المسيح وبشارته ورحمة الله للخاطئ والبحث عنه ولذلك سُمى بإنجيل الطفولة والرحمة .. وأخيراً القديس مرقس وهو تلميذ للقديس بطرس ولم يعرف السيد المسيح عن قرب إلا أنه من الاثنى عشر وسبعون رسول الذين بشروا بالديانة المسيحية فى جميع أنحاء الأرض .. ورمزه الأسد لأن إنجيله يبدأ بالحديث عن صوت صارخ فى البرية والبعض الآخر يرجع السبب إلى أنه كان معروفاً بتجواله فى الصحراء وبصحبه أسد أو لأنه عندما ظهر له ذات مرة فى الصحراء أسد وكان برفقته والده الذى خر خائفاً .. تشجع مرقس وأشهر فى وجه الأسد رمز الصليب فسقط ميتاً .. ويعد هذا السبب الأخير أقل الأسباب احتمالاً من وجهة نظر الكاثوليكين ، وإنجيله يسمى بإنجيل الموعوظين فهو قريب من الشعب ، وهؤلاء الإنجيليين الأربعة من أهم الشخصيات المقدسة فى الديانة المسيحية وكثيراً ما تنتشر الأعمال الفنية التى تمجد ذكراهم بالكنائس .. وفى مصر والإسكندرية تخص الكنيسة القديس مرقس بالاهتمام حيث أنه المبشر الأول بالديانة المسيحية فى البلاد .

ومن الرموز الدارج استخدامها فى الفنون الكنسية أيضاً .. تلك الهالة التى تحيط برؤوس الأشخاص وهى تعنى أنهم من القديسين .. وإذا احتوت هذه الهالة فى خلفية الرأس على صليب

١٠ - الأخت جوليت نعيم مرشد - كلية (الميردى ديو) بالاسكندرية ، حديث شخصي (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

فيعنى ذلك أنه السيد المسيح ليكون مميزا عن باقى القديسين وغالبا ما يكون هذا الصليب أحمر اللون ربما ليصبح أكثر وضوحا..

كما أن السيد المسيح وكذلك الملائكة والحواريون دائما ما يتم تصويرهم حفاة الأقدام ..بينما لا تصور العذراء مريم وباقى القديسين هكذا ..وإذا أمسك القديس فى يديه بغصن من الزعف فذلك يدل على أنه مات شهيدا .. والخطوط الأفقية والتموجة تمثل الماء .. وهكذا فإن كثير من الأشكال تمثل لغة كاملة الأبجدية لكل خط منها معنى ودلالة خفية ..وراء الصفة التشكيلية وهى دلالات لا يفقهها إلا المتدينين الذين يرتادون الكنيسة أو الذين يثقون أنفسهم بالثقافة الدينية المسيحية .

* دور بيوت الدين المسيحية والأفراد فى دعم ونشر مؤسسات الدين بالمدينة :

مما لاشك فيه أن التنوع بطرز وأساليب الفنون والتصميمات الداخلية الموجودة بالكنائس التى تنتمى إلى طوائف أجنبية بمدينة الاسكندرية هى الأكثر تميزا وتألقا ..وذلك ليس فقط نتيجة لاختلاف المذاهب المسيحية .. وإنما كان أيضا نتاجا لدعم مستمر وقوى من الجاليات الأجنبية الموجودة آنذاك بالمدينة ..من أجل إرساء مزيد من القوى وصور الفخامة والمصالح واستكمال جميع المظاهر الحياتية لهم بالمدينة .

ف نجد أن فى كثير من الأحيان لم تكن مسألة تنفيذ أعمال التصوير الجدارى وغيرها من الأعمال الفنية داخل الكنائس لم تكن فى حاجة إلى مشاركة كبار أغنياء الجاليات الأجنبية فقط ..وإنما أيضا لأفراد من الطبقة المتوسطة كانوا يتبرعون لتنفيذ مثل هذه الأعمال ..حيث أن الكثير من النواقد وكذلك أعمال التصوير الحائطي قد سجل أسفلها اسم المتبرع الذى تحمل تكلفتها ..تيمنا منه بمثل هذه الأعمال الخيرية خدمة لبيت الله أو تخليدا لذكرى الشخص نفسه ...

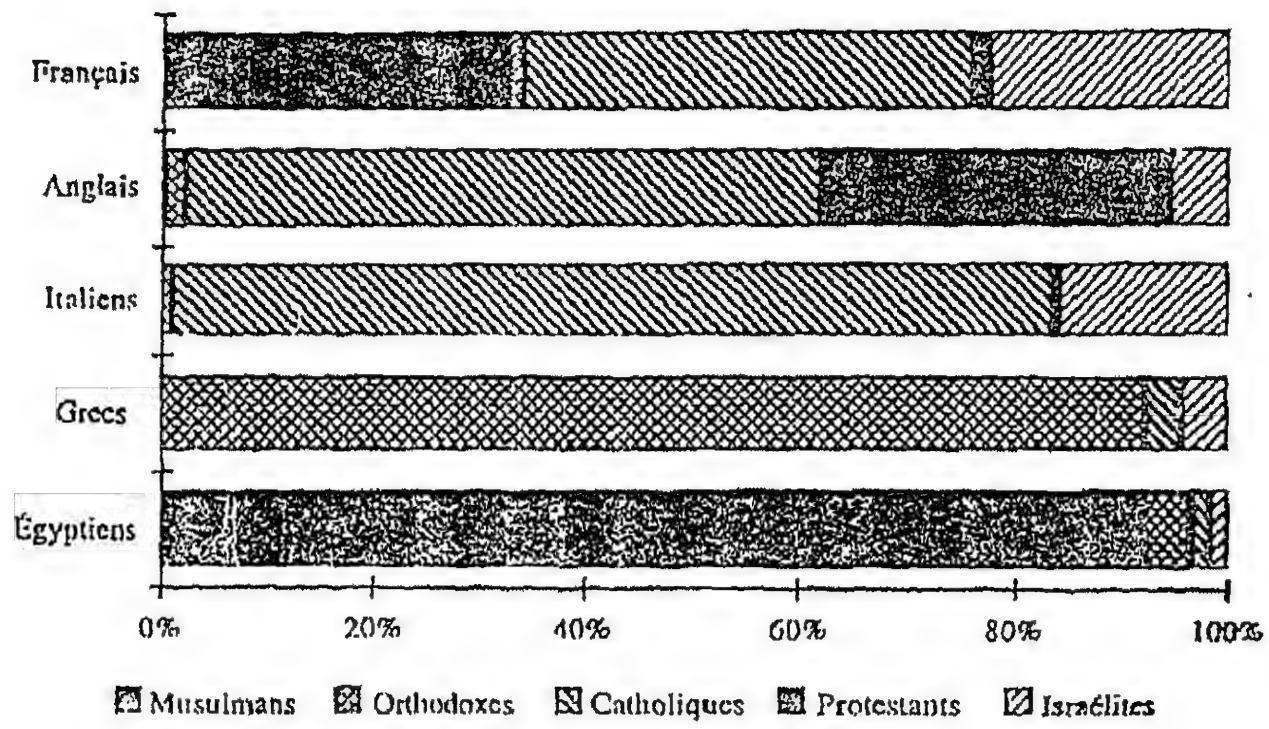
كذلك كان لبيوت الرهبنة الكاثوليكية بشكل خاص الفضل فى تنمية الحركة المعمارية الدينية ذات الطابع الأوروبى بالمدينة فى نفس الفترة موضوع البحث .. حين أرسلت العديد من البعثات للرهبان والراهبات التابعين لمختلف بيوت الرهبنة بإيطاليا وفرنسا وإنجلترا .
(مثل الفرنسييسكان والفريير واللعازاريين والمير دى ديو والجيزويت وغيرهم...)

..ext... (Franciscan, Frères, Lazaristes, Mère De Dieu, Jesuites) وجميعهم يهدفون إلى أداء رسالة الحب ونشر الدين المسيحى والتربية والتعليم ورعاية الفقراء والمرضى بالبلاد ..وبالتالى تبرعت بيوت الرهبنة لإقامة هذه المشروعات التى تتمثل فى بناء أديرة ملحقة بها دور للتربية والتعليم وغيرها من دور الخدمات كل على حسب منهجه وروحانياته فى أداء رسالته الاجتماعية، والجدير بالذكر أن هذه المشروعات لم يكن جميعها يقدم خدماته فى مقابل مادية على يقوم عليه الدعم المستمر للمشروع .. وإنما كان منها المجانى وأحيانا كان بدعم من الدولة.. وكان ذلك حتى منتصف القرن العشرين تقريبا ثم تغير الوضع ضمن التغير السياسى الشامل بالبلاد ..ومن هذه الأديرة دير وكلية سان مارك بالشاطبى ..

والجدير بالذكر أن مثل هذه المؤسسات الدينية اللاتينية كان أغلبها تحت إشراف الأراضى المقدسة Terres saintes بأورشليم (القدس) .. حيث كان الرهبان الفرنسيسكان اللاتين هم أول من أرسى قواعد الأراضى المقدسة .. فكان حتى وقت قريب هناك آباء فرنسيسكان لاتين يقومون بالإشراف على إدارة هذه المؤسسات بمصر .. ولكن نظرا لتوسع المقاطعات التى تقع تحت إشرافها .. رحل العديد من هؤلاء الآباء اللاتين الى ديارهم ليحل محلهم آباء فرنسيسكان من المصريين .

ومن أهم خصائص مثل هذه المؤسسات الدينية التى أضافت الى الفنون التشكيلية بشكل عام بالمدينة .. أن كل منها كان لها من الموضوعات والشخصيات الدينية المختلفة عن الأخريات .. حيث أن القديسين الذين ساهموا فى تأسيس هذه الأديرة يمجروها الأصلى بأوروبا بالطبع كانوا يمثلون فترات زمنية وبيئات وجنسيات وظروف مختلفة .. مما قد أثرى فى نوعية وموضوعات وتميز الأعمال الفنية التى تمثل كلا منهم .. بالإضافة الى الرصيد الهائل من مشاهد القصص الدينى والتاريخى الخاص بالديانة المسيحية منذ عصورها الأولى .

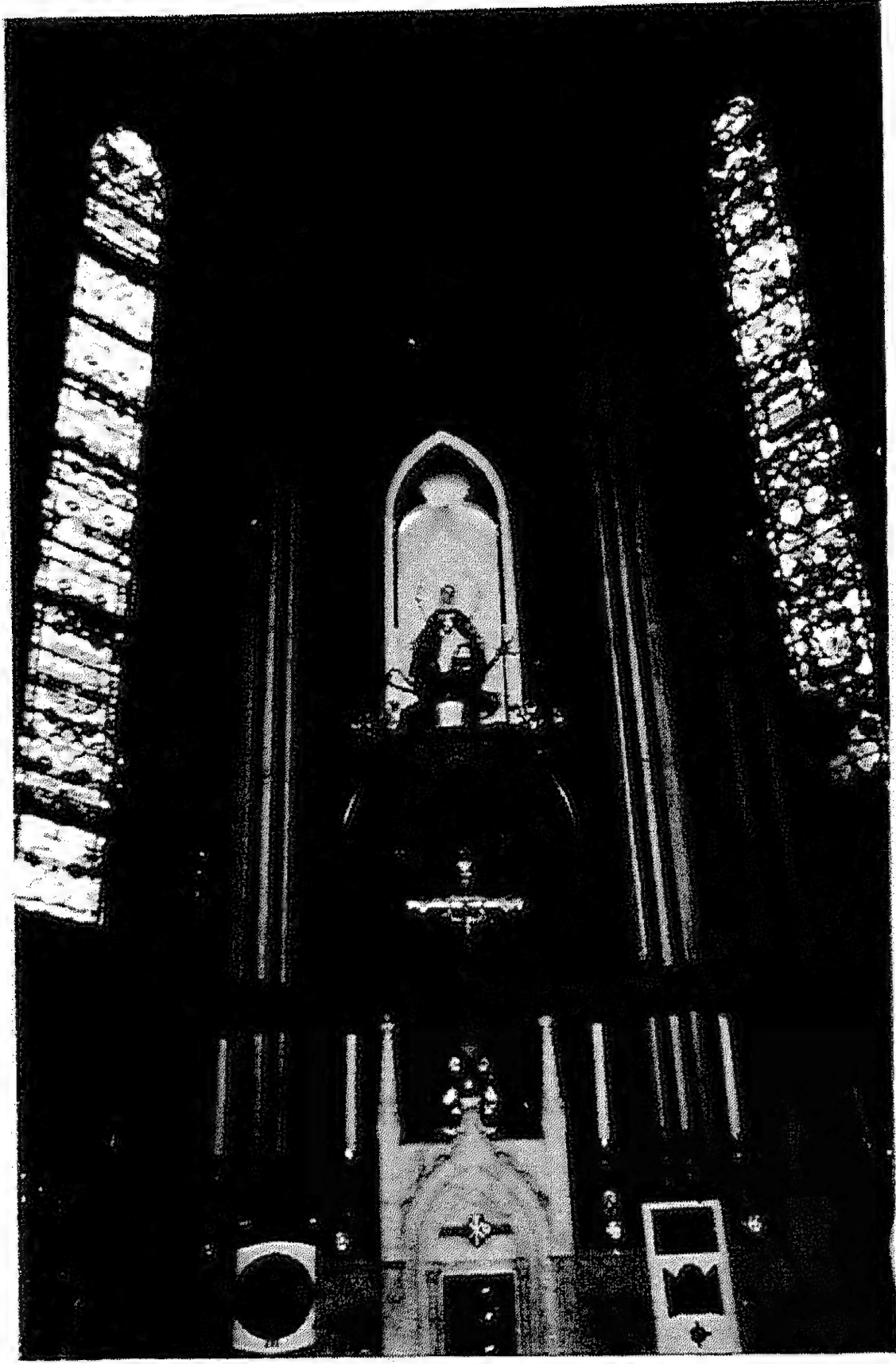
وهكذا نجد أن الكثير من التسهيلات قد توفرت من أجل نشر كم هائل و متنوع من الأعمال الفنية الجدارية وغيرها .. وذلك ضمن خطة شاملة تهدف الى خدمة المجتمع المسيحى بالاسكندرية عامة والأجنبي المستوطن منه بالمدينة بشكل خاص .



(شكل ٢٨) مؤشر العقائد الدينية لسكان الاسكندرية عام ١٨٩٧م

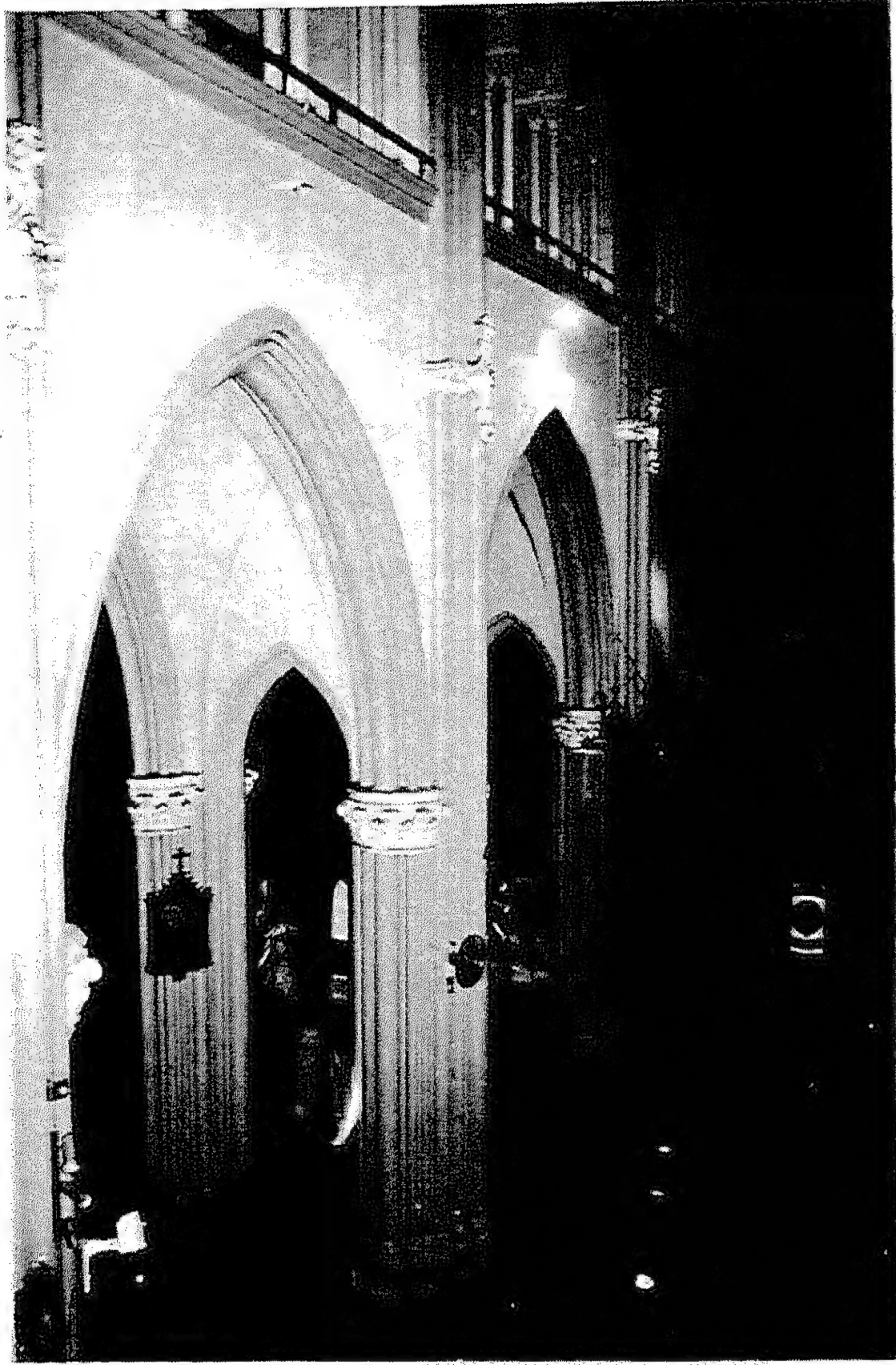
بالترتيب من أقصى اليسار

المسلمون، الأرثوذكس، الكاثوليك، البروتستانت، الإسرائيليون



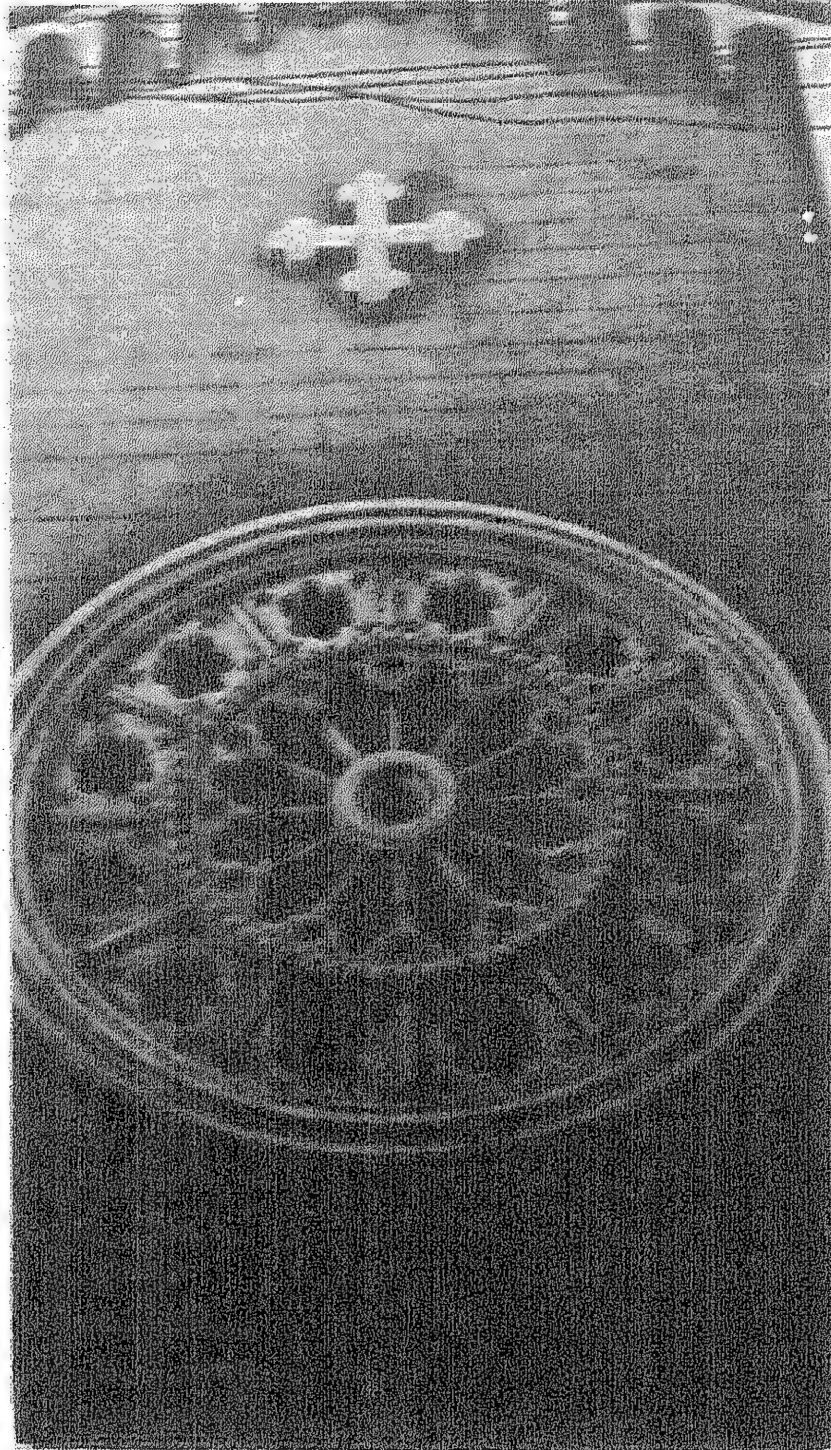
(شكل ٢٩) خلفية المذبح بكنيسة الآباء اللعازاريين الكاثوليكية

بالسبعينات : ١٨٩٤م



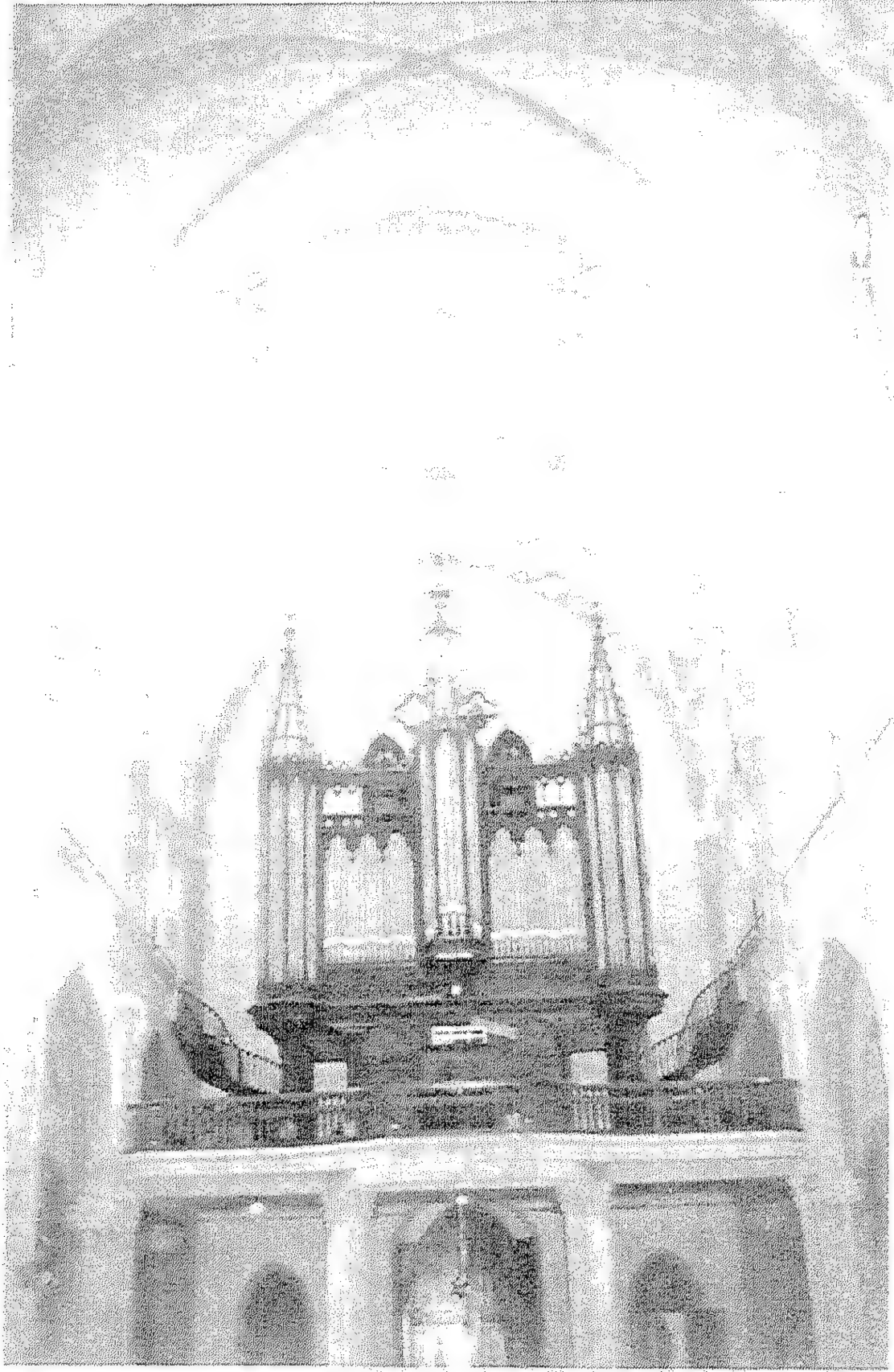
(شكل ٣٠) أعمدة الأروقة الجانبية وفيما بينها الهياكل

الصغيرة بكنيسة الآباء النعازارين



(شكل ٣١) النافذة على شكل زهرة بواجهة كنيسة

سيدة النياح بشارع القائد جوهر الصقلي



(شكل ٣٢) نافذة دائرية بالواجهة الغربية بكنيسة

الآباء اللعازيين الكاثوليكية ١٨٩٤م

مذهب الأرثوذكس

لطالما كانت طائفة الأرثوذكس الأقباط من أهم الطوائف الأرثوذكسية بالعالم وخاصة الجزء الشرقى منه باعتباره الوطن أو المنشأ الأول لمذهب الأرثوذكس .. كما مثلت هذه الطائفة أهم الطوائف المسيحية بمصر، والجدير بالذكر أن كلمة قبط "ترجع إلى كلمة إيجيبتوس وهى كلمة إغريقية قديمة أخذت من اسم معبد بتاح فى منف ونقلت إلى العربية بعد تحريفها حتى أصبحت (جبت) ثم قبط لتطلق بعد ذلك على المسيحيين فى مصر ١٠٠٠ .

وبالرغم من أن هذا التعريب يعنى أن كلمة قبط تشير إلى المصريين عموماً إلا أنه من الدارج أن تطلق وحتى الآن على المسيحيين (الأرثوذكس) فى مصر فقط .. وهو خطأ لغوى سائد .. حيث أن الأقباط ليسوا بالضرورة من هم تابعين إلى مذهب الأرثوذكس أو غيره من المذاهب المسيحية .

وفى مدينة الاسكندرية .. قد ظلت هذه الطائفة (أى الأقباط الأرثوذكس) تحتل المركز الأول من حيث تعداد الطوائف المسيحية حتى قبل توافد الجاليات الأجنبية واستقرارها بالمدينة منذ بدايات القرن التاسع عشر .. ولعل من أهم طوائف الأرثوذكس الأجنبية بالمدينة والتي قد بدأت فى الاستقرار بها منذ هذه الفترة هى .. الطائفة اليونانية والتي قد ذكرنا من قبل كيف أنها قد نمت فى أواخر القرن التاسع عشر بشكل واضح ..

غير أن الجنسية اليونانية تمتد بداية ارتباطها بالمجتمع المصرى عامةً والسكندرى بشكل خاص وكما هو معروف إلى قديم الزمان .. فجدير بالذكر أن المبشرين الأوائل للديانة المسيحية بالمدينة على سبيل المثال كانوا " يتحدثون اليونانية فغدا السكان اليونانيون فى الاسكندرية وفى مصر من أوائل الجماعات التى اعتنقت المسيحية ٢٠٠٠ .

والأرثوذكس عامة والأقباط منهم خاصةً قد عرف عنهم التحفظ والتشدد فى اتباع تعاليم الدين ولهم فى ذلك دلالات عديدة ليس فى المظاهر الحياتية فقط وإنما أيضاً فى كنائسهم كأهم مكان يتم فيه نشر أصول الدين وتعاليمه وكذلك إقامة الأنشطة الاجتماعية الخاصة بهم .

١٠ - د. محمد شاكر عبد الخالق - التصوير الجدارى (دراسة تاريخية وتكنيكية) - ص ٩٠ .

٢٠ - أ.د. محمد محمد مرسى الشيخ - مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر التاريخ - ص ٨٣ .

وقد تأثرت الكنيسة الأرثوذكسية القديمة (القبطية) فى تقسيمها المعمارى بروح المعبد المصرى القديم وهو فى نفس الوقت مشابه لتخطيط الكنيسة البازيليكية فى أوروبا والذى يعتمد على صفوف متوازية من الأعمدة .. واتخاذ المسقط الأفقى لها شكل الصليب اللاتينى .

وقد تطور هذا الشكل لاحقاً .. ولكن يظل من أهم خصائص كنيسة الأرثوذكس هو وجود أكثر من هيكل غالباً ما يكون عددهم ثلاثة على جانب واحد من الكنيسة وهو الجانب الشرقى أى بجوار بعضهم البعض .. حيث يتم تبادل إقامة القداسات بكل هيكل من الثلاثة .. ففى الكنيسة الأرثوذكسية لا يجوز إقامة القداس على المذبح الواحد قبل فوات تسعة ساعات من وقت إقامة القداس السابق .. حيث يطلق على المذبح اسم الصائم ، وحينئذ يمكن إقامة قداس آخر على أحد المذابح الجانبية ..

وهذه الهياكل بالكنيسة الأرثوذكسية مفصولة عن باقى أجزاء الكنيسة بوجود حجاب من الخشب يحمل الأيقونات (الشكل ٣٣، ص ١٣٨) التى تصور القديسين إما عن طريق استخدام التصوير الزيتى على أسطح خشبية مجهزة أو بأسلوب الطرق على المعادن الرقيقة أمثال النحاس والفضة والذهب (الشكل ٣٤) وهى التقنية المنتشرة فى عمل الأيقونات بكنائس الأرثوذكس الأجنبية وخاصة اليونان والأرمن .. ويسمى هذا الحجاب بالأيقونستا وهو من إحدى سمات الكنيسة القبطية القديمة التى لم تتغير .. ويتوسط هذا الحجاب باب من الخشب نصفى عادةً ما توضع خلفه لوحة خشبية متحركة يتم التصوير عليها لأى من المشاهد التى تصور السيد المسيح عليه السلام (الشكلين ٣٥، ٣٦) .. ويقع وراء هذا الباب المذبح الرئيسى حيث يدخل منه الكاهن إلى هذا الجزء المقدس .. ويتم تحريك هذه اللوحة كما يفتح الباب أمام عامة الأفراد أثناء إقامة القداس .. وغالباً ما يحد هذا الحجاب من أعلى أرش نصف دائرى بعرض واجهة الإيوان .. وغالباً ما يتم التصوير على هذا الأرش مشهداً للسيد المسيح أو العذراء مريم وهى تحمل المسيح .. ويطلق اليونانيون على هذا المشهد (الشكل ٣٧) اسم **التيو توكوس Theotocos** أى (أم الله) .. بما يخلق فى النهاية إغلاق شبه كامل لمنطقة المذبح .

والجدير بالذكر أن هذه المنطقة بما فيها من هياكل تذكرنا بقدسية مثيلاتها فى المعبد المصرى القديم والمعبد اليهودى القديم حيث أنه لا يصح لأى من عامة الأفراد أن يدخل هذه

المنطقة .. وخاصة النساء .. وإنما يجب ألا يدخل هذا المكان إلا من حصل على رتبة كهنوتية .. حرصاً على طهارة وقدسية مناسك التعبد .

أيضاً من المناطق الدارج التصوير عليها بداخل الكنيسة الأرثوذكسية وخاصة اليونانية بالمدينة منطقة السقف الذى يغطى الإيوان الرئيسى بها .. وعادةً ما يتم تصوير السيد المسيح وفى خلفيته مجموعة من النجوم المتناثرة على أرضية زرقاء اللون تمثل السماء (الشكلين ٣٨، ٣٩) .. بينما يحيط بالشكل أربعة من الملائكة المجنحة كدلالة على جهات الأرض الأربعة .

ومن المعروف أن هناك تأثيرات متبادلة منذ بداية انتشار الديانة المسيحية فيما بين كل من الفن القبطى والبيزنطى * .. والكنيسة الأرثوذكسية أيضاً كان انتمائها العرقى تتشابه فى تخطيطها وتنسيقها الداخلى .. إلا أنه فى حالة الكنيسة الأرثوذكسية الأجنبية بالمدينة يكون فيها التأثير البيزنطى أكثر وضوحاً وخاصة فى تلك التى تنتمى إلى الطائفة اليونانية .. والتى نتيجة لثراء كبار شخصياتها .. أصبحت كنائسها من أكثر الكنائس الأرثوذكسية فخامةً وتصدراً للأعمال الفنية المتنوعة والزخارف .. فيما عدا الاستعانة بأى من أعمال النحت المجسم فهو محرم .. حيث أن وجود مثل هذه العناصر الفنية فى العمارة الدينية لمذهب الأرثوذكس يعتبر رجوعاً إلى أيام الوثنية وبه مزيد من التشويش على المتعبد بالكنيسة .. ويُذكر فى ذلك أنه عندما أعلنت الديانة المسيحية الديانة الرسمية للإمبراطورية البيزنطية سنة (٣٨١م) قام الرهبان فى مصر بمهاجمة المعابد الوثنية وتحطيم جميع التماثيل الموجودة بها ..

والرسوم المسيحية القديمة هى فى أصلها رمزية .. عندما كان الأفراد يتناقلون المعلومات عن طريق استخدام الرموز فى بدايات انتشار الدين المسيحى .. وكان كل من يُعرف عنه أنه قد آمن بهذا الدين عرضة للاضطهاد والتعذيب والقتل .. فالرحلة الواقعية لهذه الفنون والمتمثلة فى تصوير الأشخاص والقصص الدينى والتاريخى لم تبدأ إلا فى القرنين الرابع والخامس الميلاديين .. حتى عندما أسرف الغنوصيون (ذوى التفكير العلمانى الذى يدعو إلى معرفة الله عن طريق العلم والمعرفة) فى وضع الأيقونات التى تصور القديسين وتكريمها بالبخور فى القرن الثانى الميلادى

* د. جودت جبره - مقدمة باللغة العربية بكتاب (الآثار القبطية فى وادى النيل، لسومرز كلارك، ص ٩) .

كان ذلك سببا فى إثارة المؤمنين وإجماع رأيهم على مهاجمة الصور وتحريمها تحريما قاطعا فى الكنيسة .

ومع تطور أحداث التاريخ وازدياد أهمية دور الفنون فى الدعوة الدينية وإضفاء جو من الرهبة والصوفية فى الكنيسة .. وكذلك لسهولة التثقيف الدينى ونشر تعاليم الدين وقصصه فى جميع طبقات المجتمع.. ولأن الفن هو لغة مشتركة لجميع الشعوب وخاصة للأميين أيا كانت جنسياتهم .. تطورت علاقة الكنيسة بالفنون وتوطدت حتى أصبحت من أهم سماتها .

أما الكنيسة الأرثوذكسية وخاصة القبطية بالرغم من مسايرتهما لهذه المفاهيم إلا أنهما قد ظلتا ملتزمتان بالحدود التشريعية التى وضعتها لتابعيهما .. مؤكدتان على أهمية تركيز المتعبد وتعمقه فى فلسفة ما وراء الخلق ورموز الكون والبساطة فى الفنون المعبرة عن أمور الدين .. بعيدا عن الافتعال والمبالغة فى الزخارف والحليات التى قد تصرف المتعبد عن الصلاة والتأمل .

وكان ذلك المنطق فى التفكير من أسباب تميز شخصية الكنيسة الأرثوذكسية عموما .. حيث أن خلوها من جميع أعمال النحت المجسم والشبه مجسم ليس بالشىء الهين .. فهو من الفنون التى لها تأثيرها القوى على المتلقى عموما والمتعبد المسيحى القديم بشكل خاص نتيجة لارتباطه به ذهنيا ووجدانيا .. من خلال الديانات وعقائد الحضارات القديمة السابقة على ظهور الدين المسيحى مثل المصرية القديمة والإغريقية والرومانية وغيرها .

ونتيجة لذلك كان من الضرورى التركيز على الفنون التى لا تتعارض مع هذا المنهج مثل أعمال التصوير الجدارى من رسوم وفسيفساء وزجاج ملون .

وبمدينة الاسكندرية وكما سبق ذكره .. ساعد ثراء الكثير من الجالية اليونانية على توفير الأعمال الفنية الجدارية بالكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بالاسكندرية من مختلف تقنيات التصوير الجدارى والحليات والزخارف الجصية .. متفوقة فى ذلك على الكنيسة القبطية .. وذلك عن طريق الاستعانة بالفنانين والورش الفنية الأجنبية فى الفترة منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا .

فأغلب الكنائس القبطية بالمدينة تخلو من أعمال التصوير الجدارى التى تعود لهذه الفترة .. حيث أن الكثير منها قد تهدم إن لم يكن لم يتم تنفيذه أصلا .. أو أن العديد من هذه الكنائس قد شرع فى بنائها أو إعادة تجديدها فى بدايات منتصف القرن العشرين تقريبا .. وكان بها

محاولات لمحاكاة الفنون الكنسية المنتشرة فى الكنائس الأخرى بالمدينة وبالعالم .. إلا أنه نتيجة قلة الخبرات الفنية المحلية فى هذا المجال آنذاك .. وكذلك لارتفاع تكلفة مثل هذه الأعمال .. فى وقت كانت جموع الشعب فيه تعاني الأزمة السياسية والاقتصادية والتي قد سبق ذكر أسبابها .. كان من الصعب توفير مثل هذه الميزانيات من أجل الأعمال الفنية بالكنائس القبطية .

ولا يعنى هذا عدم وجود كنائس قبطية كبيرة غنية بالأعمال الفنية فيما قبل هذه الفترات "فمن سوء الحظ أن الكنائس الفخمة التي نسمع عن وجودها بالاسكندرية قد اختفت بكاملها، وكان عددها كبيرا، فكانت هناك كاتدرائية الملاك وكنيسة أركاديا وكنيسة القديس أثاناسيوس"١٠ وغيرهم الكثير.

وبالرغم من أن فن الفسيفساء من أهم خصائص الطراز البيزنطي فى الكنائس .. إلا أن الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بالمدينة قد قلت بها أعمال الفسيفساء إن لم تكن قد خلت منها، وربما يكون ذلك لارتفاع تكلفة استيراد أو توفير هذا النوع من التقنيات آنذاك .

وقد تلت تقنية الفسيفساء تقنية الزجاج الملون من حيث قلة انتشارها بالكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بمدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث .. فهذا الفن هو الآخر قد قل استعماله .. وقد كان مجرد أشكال تذكارية للقديسين .. فقل به التعرض للقصص الدينى بما يحويه من مشاهد وأشخاص وحركات .. وكان أشبه برسوم الفن البيزنطى .

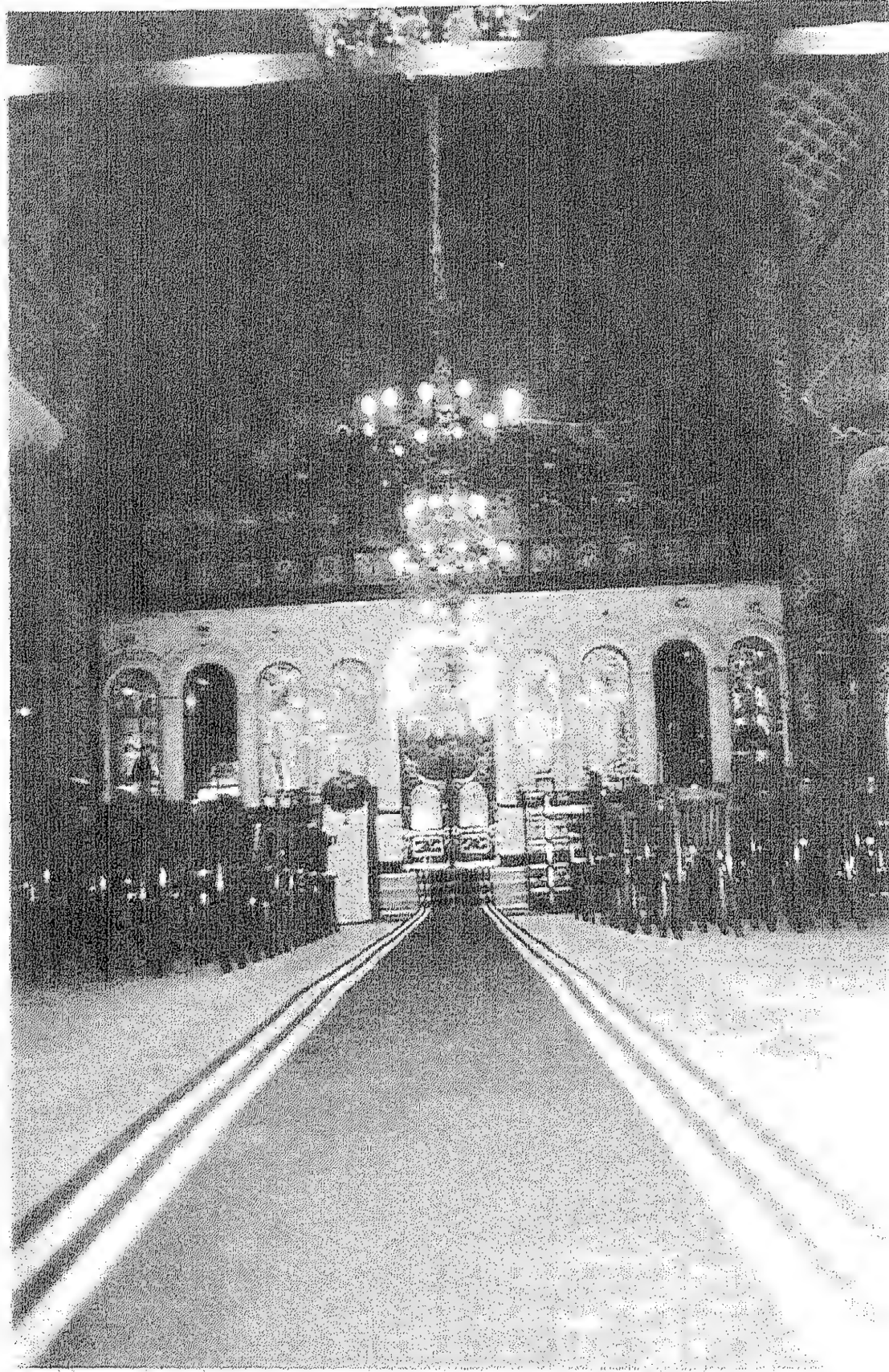
ونظرا لأن استخدام جميع أشكال فن النحت المجسم كان مرفوضا .. ولقلة إمكانية التوسع فى أعمال الفسيفساء والزجاج الملون .. وحتى لا تفتقد الكنيسة الروح الفنية التصوفية ذات التأثير العالى على المتعبد بداخلها .. كان من الضروري التركيز على التصوير الجدارى الذى تستخدم فيه المواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف فى الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية .. حيث أن تكلفته أقل من هذه التقنيات التى غالبا ما كان الاتفاق يتم على تنفيذها بالورش الفنية الأوروبية عن طريق المهندسين والفنانين الذين يقومون بتصميم الكنيسة .. ثم يتم بعد ذلك نقل هذه الأعمال وتركيبها فى موقعها ، ولكن أعمال التصوير الجدارى التى استخدمت فى

١٠ - سومرز كلارك - الآثار القبطية فى وادى النيل - ص ٣٧، ٣٨ .

الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية أو غيرها يتم بالطبع التجهيز لها ثم تنفيذها بموقع الكنيسة نفسه وبأيدي فنيين أجانب.. مع وجود بعض المصريين ولكن الجميع تحت إشراف المهندس أو الفنان الذى صمم الكنيسة .. إن لم يكن قد تم تنفيذه (كله أو أجزاء إضافية له) فى وقت لاحق لتاريخ بناء الكنيسة الأول .. وبواسطة أحد الفنانين الأجانب الموجودين بالمدينة آنذاك .. مما يبرر فى غالب الوقت عدم وجود أية إمضاءات لفنان معين قد قام بتصوير هذه الأعمال .. وإنما فقط اسم المتبرع بالأموال من أجل تحمل تكلفة العمل أو إعادة ترميمه .

ونتيجة لهذه المبالغة الشديدة والإلحاح على هذا النوع من فنون التصوير الجدارى نجد أن فى بعض هذه الكنائس قد أدى ذلك إلى المبالغة فى تواجد أعمال التصوير الحائطى .. حيث أنه قلما نجد مساحة من الجدار أو الأسقف تخلو منها (الشكلين ٤٠، ٤١) .. فتبدو وكأنها نسيجاً داخليا يطوى الكنيسة .. وأحيانا فى بعض أجزاء هذا النسيج وخاصة فى الجدران .. يبدو وكأن به مساحات من الملصقات collage تظهر فيه المشاهد منفصلة بجوار بعضها البعض .

ونظرا لشدة التشابه فى الأسلوب والموضوعات لفنون التصوير الجدارى الموجودة فى الكنائس الأرثوذكسية القبطية فيما بينها .. وكذلك فيما بين الكنائس الأرثوذكسية اليونانية هى الأخرى .. قمت باختيار نموذجا واحدا من كل كنيسة لتوصيفه ورصده ..



(شكل ٣٣) حجاب الأيقونستا بالكنيسة الأرثوذكسية

اليونانية بالإبراهيمية



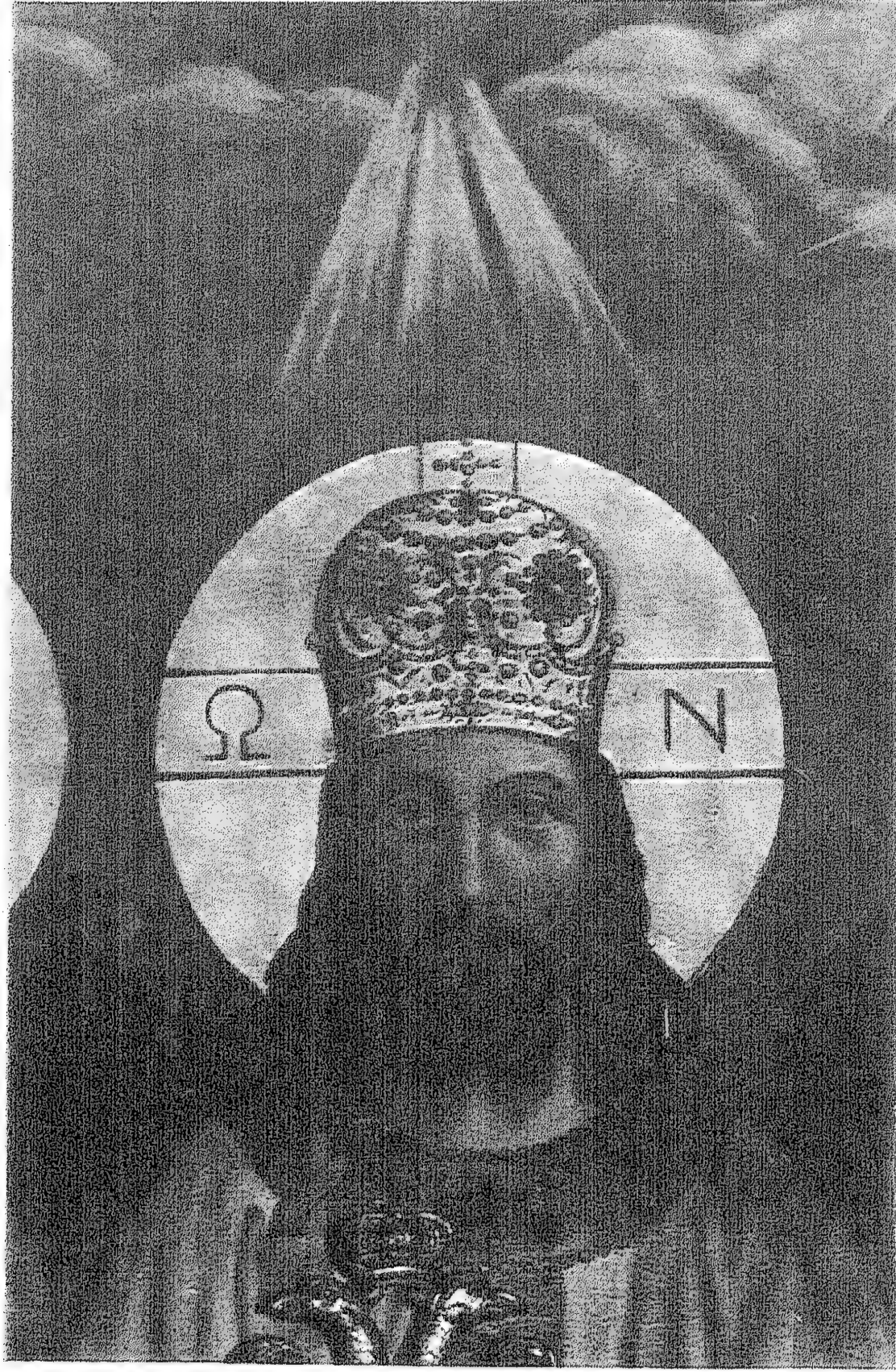
(شكل ٣٤) أيقونة من الرقائق المعدنية المطروقة

بكنيسة الأرثوذكسية اليونانية بالإبراهيمية



(شكل ٣٥) الباب الخشبي بالأيقونستا وخلفه

لوحة متحركة بالكنيسة السابقة



(شكل ٢٦) تفصيلية من اللوحة المتحركة السابقة

توضح السيد المسيح



(شكل ٣٧) تصوير جدارى على سطح الحنية

الموجودة خلف المذبح بالكنيسة السابقة



(شكل ٣٨) تصوير جدارى بالسقف بالكنيسة السابقة



(شكل ٣٩) تفصيلية من الشكل السابق



(شكل ٤٠) تصوير جدارى بالكنيسة السابقة



(شكل ٤١) تصوير جدارى من الكنيسة السابقة

كاتدرائية القديس مرقص

للأرثوذكس الأقباط

الكاتدرائية هي الكنيسة التي تستقبل البطريرك أو المطران .. وتكون مقره في المدينة .. وعادةً ما تكون ضخمة على مساحة كبيرة تتسع لجموع المسيحيين العديدة .

والقديس مرقص Saint Mark هو تلميذ للقديس بطرس وهو واحد من الاثنيين وسبعين رسولاً الذين قد نشروا الديانة المسيحية في جميع أنحاء الأرض .. ويرجع لمرقص الفضل الأول في نشر الديانة المسيحية بمدينة الاسكندرية .. وهو أول المبشرين بها كما أنه مؤسس الكنيسة القبطية وأول بطريرك لها .. ولذلك فإن هناك عدد كبير من الكنائس في مصر التي قد تسمت باسمه ، وكنيسة القديس مرقص الحالية يقال أنها أقدم الكنائس القبطية في المدينة .. أما كنيسة المرقسية الأصلية فقد "كانت تقع على شاطئ البحر ويمكن رؤيتها من السفن عند دخولها إلى الميناء الشرقية، ولا شك أنها تبعد كثيراً عن الكنيسة المرقسية الحالية "١* .

والقديس مرقص هو أحد الإنجيليين الأربعة .. ويُرمز إليه بالأسد .. فدائماً ما يصور وبجانبه الأسد .. وكما سبق وذكرنا ربما يرجع ذلك إلى أن في إنجيله يبدأ بالحديث عن صوت صارخ في البرية .. أو لأنه في إحدى المرات التي كان يمشي فيها مع والده في الصحراء قد ظهر لهما أسد وهو يزأر ويتقدم نحوهم .. فخاف الأب .. إلا أن القديس مرقص قد أشهر بشجاعة إشارة الصليب في وجه الأسد فسقط ميتاً .. أو لأنه عرف بسيره في الصحراء وبصحبته أسد .

والكنيسة الموجودة حالياً بمنطقة محطة الرمل تابعة لبطريركية الاسكندرية القبطية وقد تم ترميمها وتجديدها أكثر من مرة (الشكل ٤٢، ص ١٥٠) .. حيث أنها رُممت وأضيف إليها المزيد من التوسيعات عام (١٩٩١م) .. كما أنها قد جددت ورممت قبل ذلك في عام (١٩٥١م) .. وقد تولى مسئولية الترميمات من حيث الدعم المالى والتصميمات المعمارية المهندس وفيق أنيس ومن قبله والده أنيس يوسف أنيس* .

* ١ - أ. د . داود عبده داود - مقال بكتاب تاريخ الاسكندرية عبر العصور - ص ٧٢ .

* أ. جورج إبراهيم عبد الملاك - مكتب الخدمة بالكاتدرائية ، حديث شخصي (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

والطراز الداخلى للكنيسة كما نرى (بالشكلين ٤٣، ٤٤) يجمع ما بين الحس البيزنطى فى الجزء الخاص بالهيكل والرومانسك فى شكل العقود المتتالية بالسقف الرئيسى للكنيسة وتلك الموجودة فيما بين الأعمدة الجانبية .. والتي تتميز بالطراز الكورنثى ويتوسط تيجانها رمز الصليب .. بينما أن الأعمدة الداخلية وهى أقل حجما مستوحاة من الأعمدة القبطية ذات التيجان النباتية الشكل .

ومن خلال (الشكل ٤٥) نستطيع أن نلاحظ أن الجزء الخاص بالهيكل - وهو مفصول عن باقى أجزاء الكنيسة كما سبق وذكرنا - نلاحظ أن تصميم الحجاب أو الأيقونستا بيزنطى .. وقد تم استقطاعه من الكنيسة القديمة وأعيد تركيبه أثناء عمليات الترميم .. فعمره حوالى ١٦٠ سنة .. أى يعود الى عام (١٨٤٠م) .

والأيقونستا مصنوع من الرخام الأبيض (الكرارة) ويحمل الأيقونات المصورة على أسطح خشبية سابقة التجهيز ويتضح بها آثار الترميم .. وفى (الشكل ٤٦) إحدى هذه الأيقونات التى تمثل القديس أو الأنبا أنطونيوس وهو مؤسس الرهبانية فى مصر وهو معروف ومقدس لدى جميع المذاهب المسيحية وقد عاش فى القرن الثالث والرابع الميلاديين .. ودائما ما يظهر القديس أنطونيوس فى الأعمال التى تصوره بلحية طويلة مرتديا عباءته .. كما نلاحظ فى هذه الأيقونة محاولة الفنان للتعبير عن الحركة وإظهار التفاصيل فى أجزاء الرسم .. وتصل مساحتها إلى ١٣٠×٥٧ سم تقريبا .. وبالجزء السفلى منها يوجد توقيع باسم أباداجوس AAbadagos .. ولا أحد من خدمة الكنيسة يعلم إن كان هذا الاسم هو توقيع للفنان الذى نفذ الأيقونة أم هو اسم الشخص الذى قد تبرع بتكلفة تنفيذها أو ترميمها .

* وبالنسبة لأعمال التصوير الجدارى والفسيفساء بالكنيسة فهى حديثة ومنقذة عن طريق فنانين مصريين فيما عدا العمل الذى يعلو واجهة الهيكل (الشكلين ٤٧، ٤٨) ويمثل السيد المسيح ومن حوله الاثنى عشر تلميذا فى مشهد خميس العهد وهو يقدم لهم الخبز والنبىذ ليأكلوا ويشربوا كناية عن لحمه ودمه الذى سوف يراق عند صلبه فى اليوم التالى .. واللوحة على شكل نصف دائرة قطرها حوالى ١٥ متر .. وموقعة باسم الفنان كوفاسيف Covaciv وهو إيطالى الجنسية .. وجدير بالذكر أن هذه الجدارية وهى غالبا من ألواح الخشب الكونتر المجمعة قد تم تركيبها

فى عام (١٩٩١ م) كما يذكر الأنبا مرقص بالكنيسة.. إلا أن التاريخ الذى وقَّع به الفنان هذا العمل وهو كالآتى (15.07.27) .

* أما أعمال الزجاج الملون الموجودة بالكنيسة فهى بداخل الهيكل وصغيرة الحجم بالنسبة لارتفاع الجدران.. ولا يستطيع أحد رؤيتها من عامة الأفراد المفترض تواجدهم بالقاعة الأساسية للكنيسة إلا إذا اقترب من منطقة الهيكل وأصبح بالقرب من حجاب الأيقونستا ..، فيما عدا النافذة الموجودة فى الجدار المواجه للإيوان الرئيسى والتى قد نفذت على هيئة صليب وتمثل السيد المسيح مصلوباً (الشكلين ٤٩، ٥٠).. وأسفل قدميه قد صوّر الفنان العذراء مريم وماريا المجدلانية (إحدى العاصيات التى هداها السيد المسيح وأخرج ما بداخلها من شياطين) والقديس يوحنا اللاهوتي (أحد تلاميذ السيد المسيح وأحد الإنجيليين الأربعة) ..حيث تميزهم الهالات التى تحيط برؤوسهم ومن المعروف فى القصص المسيحية أن هؤلاء الأشخاص الثلاثة هم دائماً الذين يتم تصويرهم فى هذا المشهد حيث كانوا موجودين وقت الصلب ..ثم يعلو رأس السيد المسيح طائر أبيض..، ويتميز أسلوب الرسم فى هذا العمل بالحس البيزنطى، أما عن اسم الفنان الذى قام بتنفيذ هذا الزجاج فهو غير معروف ..إلا أن هذه الأعمال من الزجاج الملون قد نفذت هى الأخرى فى عام (١٩٩١ م) .

* ونستطيع أن نلاحظ قلة أعمال التصوير الجدارى بالكنيسة الأرثوذكسية القبطية من حيث الكم والتنوع وخاصةً تلك التى تعود إلى الفترة موضوع البحث وخاصةً أيضاً عند مقارنة هذه الأعمال السابق التعليق عليها مع الأعمال الموجودة بالكنائس التى تتبع الطوائف الأجنبية بالمدينة والتى سوف نتناولها فى الجزء القادم من البحث..

والجدير بالذكر أن هناك المزيد من أعمال التصوير الجدارى بهذه الكنيسة إلا أنها ترجع إلى وقت قريب لا يندرج تحت النطاق الزمني للبحث ..كما أنها ليست على مستوى فني عالى..ولكنها مجرد محاولات من إدارة الكنيسة للإضافة إلى الرصيد الفني بها ..



(شكل ٤٢) واجهة كاتدرائية القديس مرقس

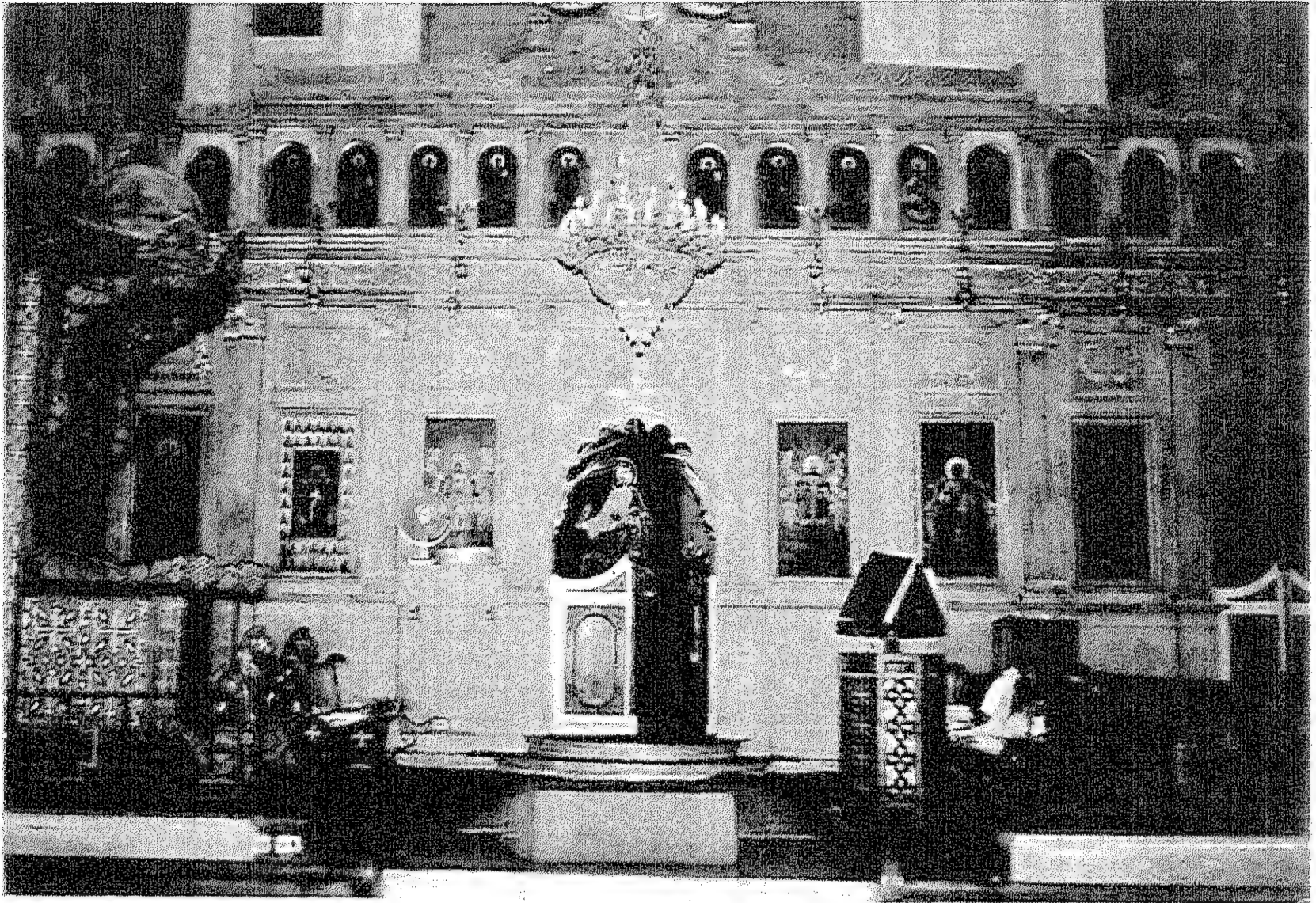
للأقباط الأرثوذكس بمنطقة محطة الرمل



(شكل ٤٣) الشكل العام للكاتدرائية من الداخل (أ)



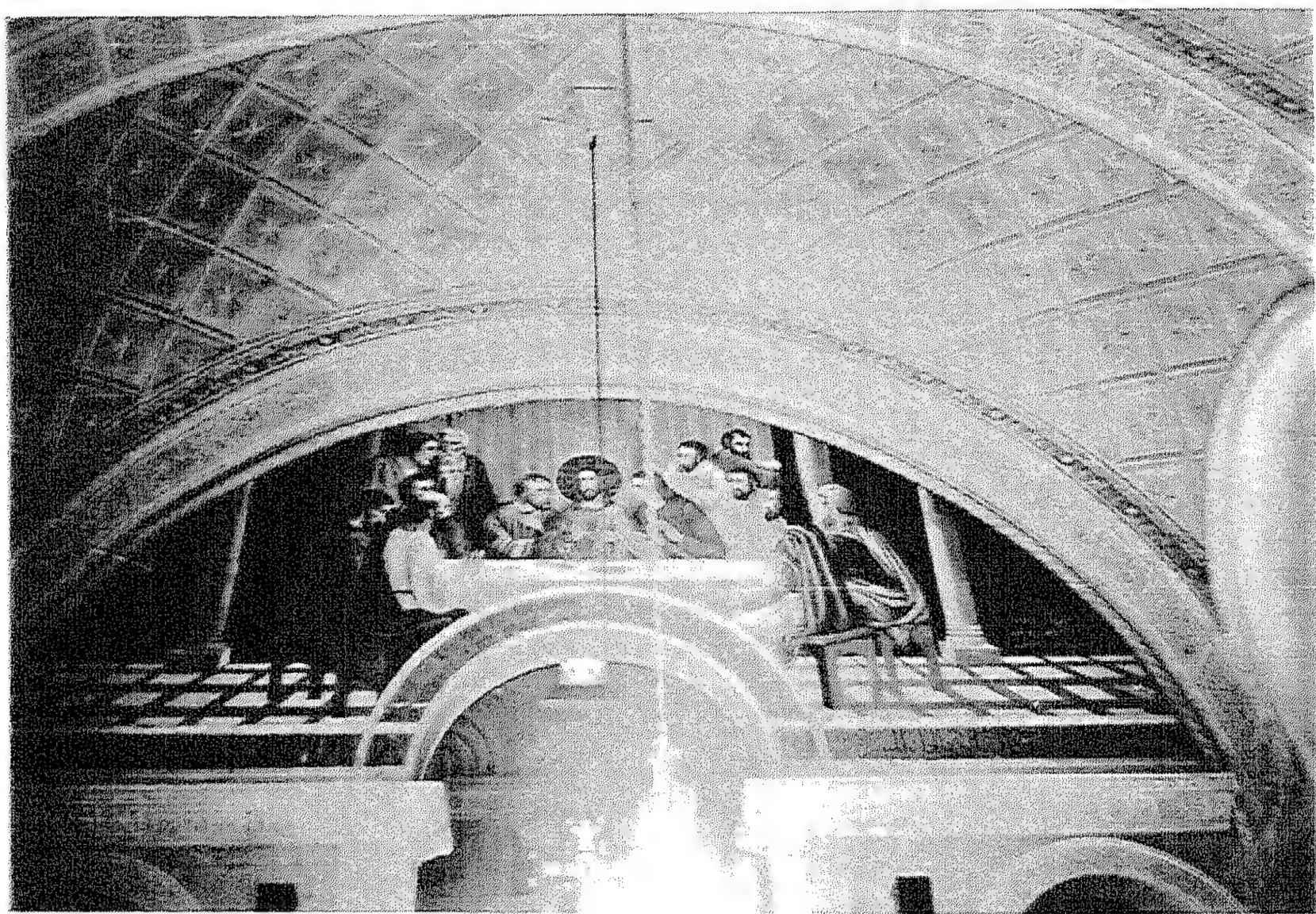
(شكل ٤٤) الشكل العام للكاتدرائية من الداخل (ب)



(شكل ٤) حجاب الأيقونستا بالكاتدرائية

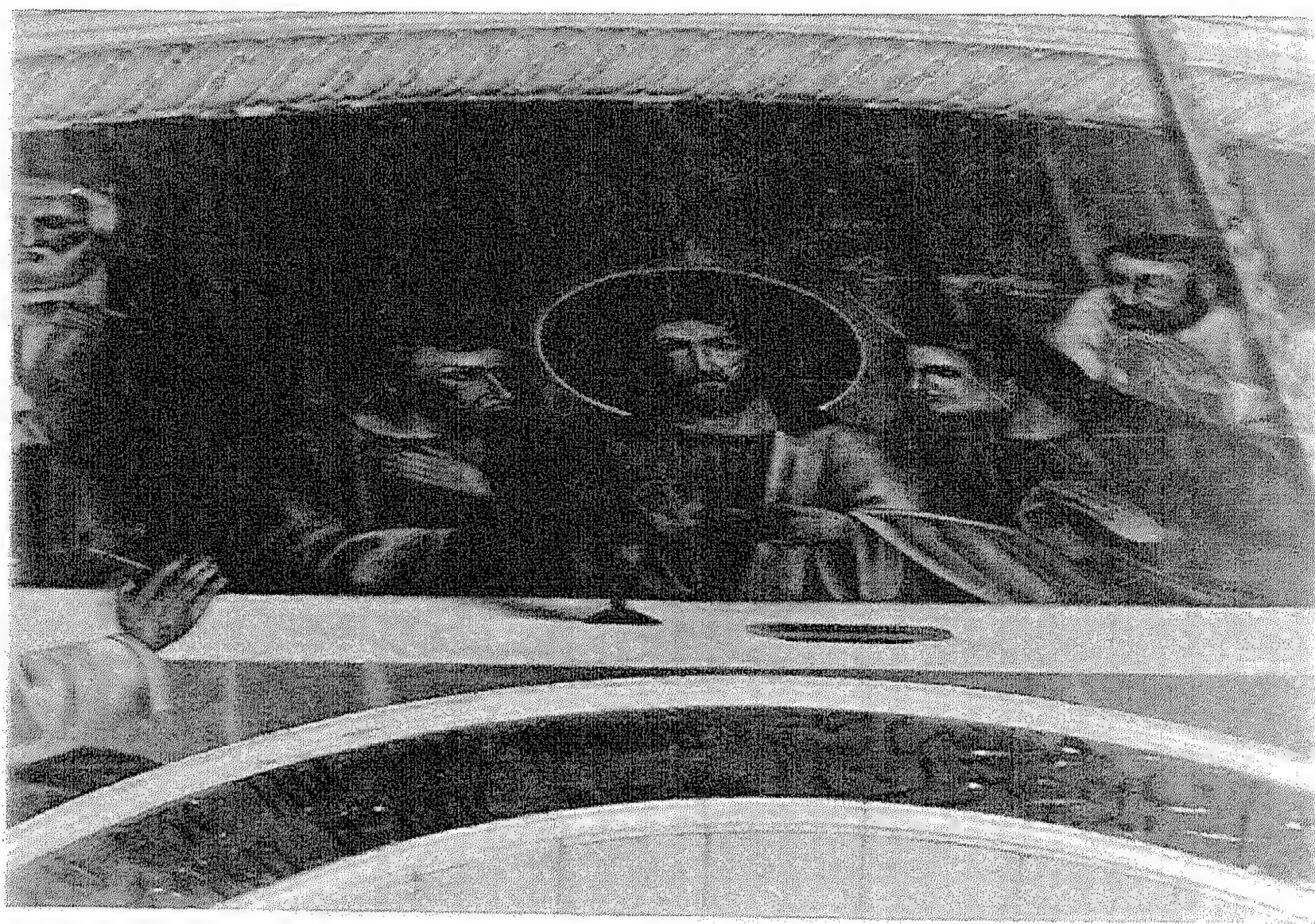


(شكل ٤٦) أيقونة القديس أنطونيوس



(شكل ٤٧) تصوير جدارى يمثل خميس العهد

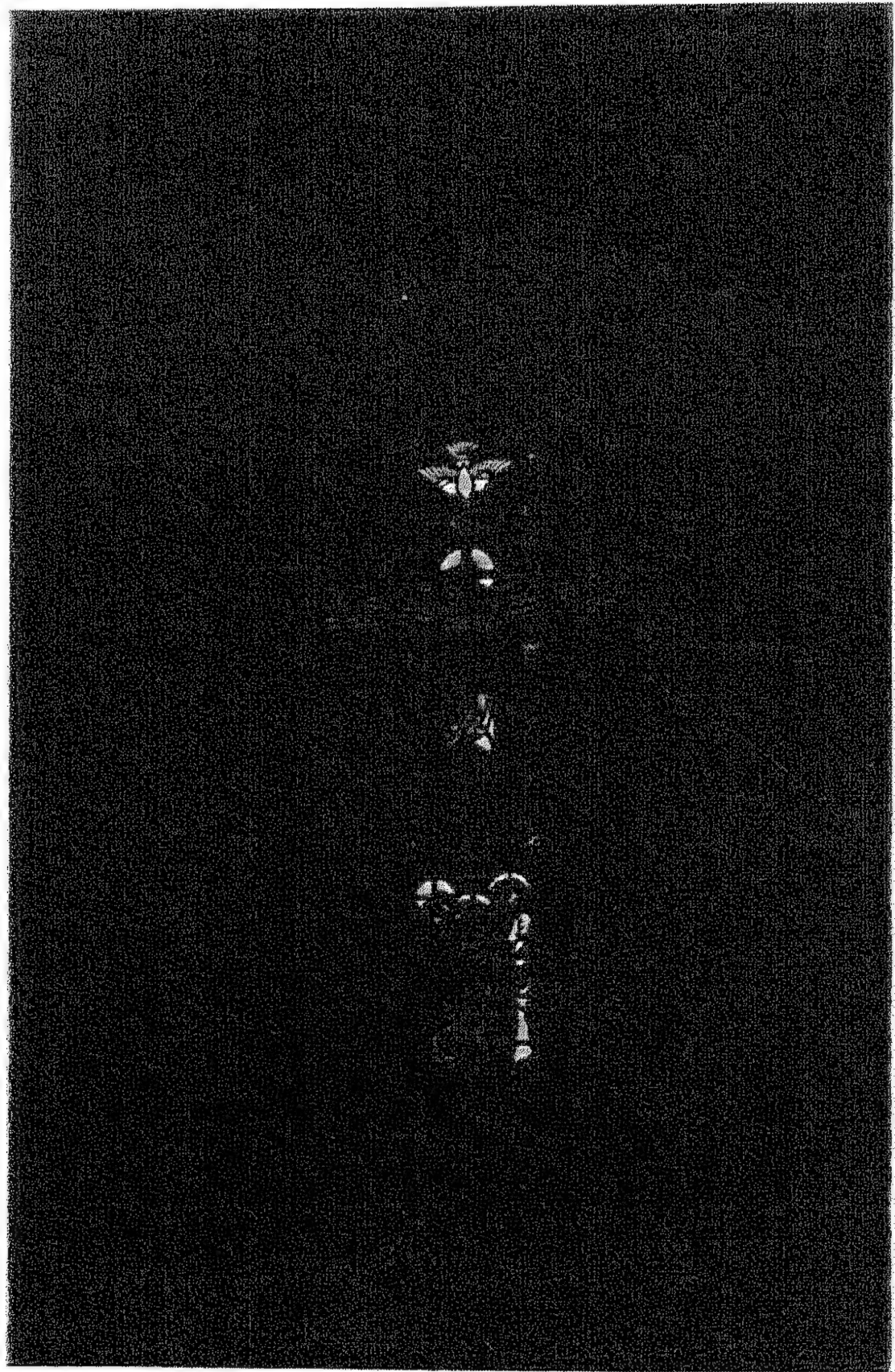
أعلى حجاب الأيقونستا



(شكل ٤٨) تفصيلية من الشكل السابق



(شكل ٤٩) زجاج ملون بداخل منطقة الهيكل



(شكل ٥٠) منظر مُقرب من الشكل السابق

كاتدرائية التبشير (Evangelismos)

للأرثوذكس اليونانيين

بعد مرور سنة على تأسيس رابطة الجالية اليونانية بالاسكندرية عام (١٨٤٣م)..اجتمع كبار الشخصيات بها لاتخاذ قرار حول إقامة كنيسة لطائفة الأرثوذكس منهم .. حيث أن كنيسة سان سابا التابعة للبطريركية - بنيت عام (١٦٣٠م) - والكائنة خلف شارع السلطان حسين قد أصبحت لا تتسع لأعدادهم الكبيرة ..وقد لاقت فكرتهم التشجيع لدى محمد علي باشا .

وتبرع رئيس الرابطة آنذاك وهو ميشيل توسيتزا Micheal Tossitsas بقطعة أرض تقترب من ميدان محمد علي وهى بالحى المعروف باسم المنشية الصغرى ..وتصل مساحتها إلى حوالى ٧٠٦٠ متر مربع ..وقد وصلت تكلفة بناءها وقتئذ إلى حوالى ١٧ ألف من الجنيهات المصرية كلها عبارة عن تبرعات من رابطة الجالية اليونانية بالاسكندرية ،وهذه الكاتدرائية تعد تحفة معمارية وفنية من الداخل والخارج يصل ارتفاعها إلى حوالى ٣٢.٤ متر .. تميل فى طرازها إلى الحس القوطى أكثر منه إلى البيزنطى* وهى غنية فى الزخارف (الأشكال ٥١ ص ١٦٦، ٥٢، ٥٣) ..إلا أن الأسلوب المتبع فى الرسوم والزخارف الداخلية بالكنيسة تتشابه إلى حد كبير مع الأسلوب البيزنطى ..

وربما يرجع ذلك الى أن هذه الأعمال قد تم تنفيذها بوقت لاحق من بناء الكنيسة وذلك حسب ما جاء فى أقوال الأنبا جورج فلاديميرو* George Vladimirov ..فأعمال التصوير والزخارف وما إليها من أعمال خاصة بالعمارة الداخلية بالكنيسة قد بدأ تنفيذها فى عام (١٩٢٩م) واستغرقت عدة سنوات ..أما الكنيسة ذاتها فقد تم إنشاءها فيما بين عامى (١٨٤٧-١٨٥٤م) ..وقد أقيم احتفالاً ضخماً لافتتاحها فى ٢٥ مارس من عام (١٨٥٦م) .

* - . p156 - Alexander Kitroeff – The Greeks in Egypt (1919-1937)

* بطريركية الاسكندرية وإفريقيا للأرثوذكس اليونانيين - مقرها بكنيسة سان سابا بمحطة الرمل ،حوار شخصى (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

* وكَمَثَل أى كنيسة أرثوذكسية نجد أن الجزء الخاص بالهيكل والمذبح قد فصلوا عن باقى أجزاء الكنيسة بواسطة حجاب الأيقونستا (الشكلين ٥٤، ٥٥) الذى يحمل الأيقونات المصنوعة من رقائق الفضة والنحاس المطروقة ..

والجدير بالذكر أن الكنيسة الأرثوذكسية عامة يتسبب فصل جزء الهيكل بها فى عدم إمكانية عرض أو رؤية الأعمال الفنية والتصميم المعمارى بالداخل .. فعلى سبيل المثال يوجد أعلى منطقة المذبح فى هذه الكنيسة قبة عالية بيضاوية الشكل على يمينها ويسارها وأمامها من الناحية الشرقية ثلاث قباب بيضاويات الشكل أيضا يصغرونها فى الحجم .. وهم فى مستوى أقل من حيث الارتفاع .. ولا يمكن لأحد من عامة الأفراد الموجودين فى الإيوان الرئيسى بالكنيسة رؤية هذه القباب ..

بينما يوجد وراء المذبح فى واجهة الهيكل جدارية يتوسطها محراب .. يشغلها عمل تصويرى استخدمت فيه المواد الملونة على سطح الجدار ويمثل السيد المسيح ومن حوله تلاميذه والملائكة ليتناولوا منه الخبز والنبيذ اللذان يقدمهما لهم (شكل ٥٦) .. وهو مشهد يصور (خميس العهد) الذى سبق وتناولنا قصته فى كنيسة القديس مرقس للأرثوذكس الأقباط .. مع ملاحظة الفرق فى تناول هذا المشهد بين الكنيستين، وقد تحول هذا الحدث إلى إحدى الطقوس الخاصة بالتعبّد داخل الكنيسة بشكل عام .. حيث يتحول (معنوياً) النبيذ والخبز بعد صلاة الأنبا عليهم إلى دم وجسد السيد المسيح الذى قدم نفسه ذبيحة فداء للبشرية .. وهذه الجدارية لا يتأتى لعامة الأفراد رؤيتها إلا فى حالة فتح الباب الذى يتوسط الأيقونستا فى أوقات إقامة القداس .

كما يوجد فى نفس منطقة الهيكل الداخلية على يمين ويسار المذبح الرئيسى مذبحين صغيرين .. بداخل محرابيهما أيضاً عمليّن من التصوير الجدارى (الشكلين ٥٧، ٥٨) . ونلاحظ أن عمليّن التصوير الموجودين وراء الهيكلين الصغيرين وكذلك العمل الذى يصور السيد المسيح الموجود خلف باب الأيقونستا مباشرة (شكل ٥٩) وهو على سطح خشبي متحرك مساحته حوالى ٧ متر مربع .. نلاحظ أن هذه الأعمال الثلاثة قد اختلف أسلوب التصوير بهم عن باقى الأعمال الموجودة بالكنيسة .. ومن الممكن أن تكون هذه الأعمال قد أضيفت إليها أو قد أعيد ترميمها بأسلوب مختلف حيث حاول فيه الفنان محاكاة الأسلوب البيزنطى المتبع فى الكنيسة إلا أنه لم يرق إليه فظهر وكأنه مضافاً إلى الأعمال الموجودة بها وليس مكملًا لها .

وتتميز الأروقة الجانبية بالكنيسة - والتي تحملها الأعمدة الرخامية التي تتشابه تيجانها بالتيجان الكورنثية .. ويتوسطها رمز الصليب - تتميز تلك الأروقة بالعقود النصف دائرية التي تحملها الأعمدة بينما تظهر من خلالها العقود المدببة التي تعلو كل نافذة في الجدران الجانبية .. (الشكلين ٦٠، ٦١) ، كما نلاحظ في هذين الشكلين الزخارف المصورة الموجودة على السطح الباطن من كل عقد .

ومن خصائص الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية وكما ذكرنا من قبل وجود إحدى الرسوم التي تصور السيد المسيح في الجزء الأوسط من السقف الرئيسي بها .. (الشكلين ٦٢، ٦٣) بينما تتناثر النجوم الفضية على الخلفية الزرقاء للسقف، ومن الأشكال التي تمثل العذراء يتقدمها السيد المسيح (الشكل ٦٤) ذلك الذي يعلو الباب الداخلى للكنيسة .

أيضا من الأشكال التي تصور السيد المسيح لدى صعوده السماء بعد ٤٠ يوم من صليبه واحتفال صحابته والملائكة به ويسمى عيد الصعود أو التجلى .. ذلك المشهد الموجود على يمين المدخل و قبل بداية أعمدة الرواق الجانبى .. (شكل ٦٥) ويصل ارتفاع الجدارية إلى حوالى ٤,٣٠ متر ..

والتصوير الجدارى المستخدم فيه المواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بهذه الكنيسة ، نجد أنه قد لعب الدور الأول والأساسي فى الأعمال الفنية بشكل خاص داخل الكنيسة .. فقد ساعد ارتفاع الجدران وكذلك صغر حجم النوافذ نسبيا على استغلال أكبر قدر ممكن من هذه المساحات .. فأصبحت فى كل مكان منها .. حتى أنها ظهرت فى بعض الأجزاء وكأنها ملصقات قد افتعل فى إدخالها على الأسطح وتاخمت بعضها البعض فى عين وذهن المتعبد .

إلا أن الفنان المشرف على تنفيذ هذه الأعمال قد نجح فى توظيفها فى الجزء الخاص بالأروقة الجانبية .. حيث أصبح كل عقد من العقود الجانبية يمثل وحدة متكاملة من الأعمال الفنية .. يعلو ويحد كل نافذة فيه مشهدا يمثل أحد فصول القصص الدينى (الشكل ٦٦) .. وهو نفس التوظيف الذى استخدم للكنيسة الكاثوليكية ولكن بأسلوب مختلف .. وهو ما سوف نشير إليه فيما بعد .

فعلى سبيل المثال .. فى جدار العقد الأول على يسار المذبح .. (الشكلين ٦٧، ٦٨) نرى مشهدا يجمع بين الاثنى عشر تلميذا أثناء حلول الروح القدس عليهم والمتمثل فى الأشعة المنبثقة

من الدائرة العلوية ثم اتجاهها إلى كل واحد منهم .. يحاول فيه الفنان أن يستفيد من الشكل النصف دائرى للعقد بأن يؤكد عن طريق توزيع عناصر المشهد فى شكل نصف دائرى كحل مثالى للمساحة .. كما نلاحظ أن هناك أربعة من هؤلاء القديسين لم يغفل الفنان أن يشير إلى أنهم الإنجيليين الأربعة وذلك بأن وضع الكتب فى أيديهم .. فكل وضع أو حركة أو إيماة لأي من عناصر التصوير عموما فى الكنيسة الأرثوذكسية يعنى إشارة أو رمز إلى حدث أو واقع مرتبط بالقصص الدينى داخل الكنيسة ، غير أن هذه الخصائص ليست تبعاً لفنان دوناً عن الآخر فهى جميعاً كمثّل قالب واحد يتميز به الطراز البيزنطى فى أسلوب التصوير .. وقد تناقله الفنانون فى كل مكان بمقدار ضئيل جداً من الحرية .. فالتعبير هنا دينياً ولا يوجد مجال كبير للإبداع .

ولأن الفن البيزنطى فى الأصل هو فن الإمبراطورية .. وهو فن دينى بالدرجة الأولى يخدم الكنيسة .. وحسب التعاليم الكهنوتية للدين المسيحى .. ولأنه لم يحاك الفن الرومانى المنتشر آنذاك .. استطاع أن يخلق لنفسه شخصية مختلفة لها من جمالياتها ما يميزها عن باقى الفنون ... وقد قلت الحركة وإن كان هناك الكثير من المحاولات لإظهار الأشخاص فى أوضاع مختلفة .. كما قل الاهتمام بالبعد الثالث والتباين فى درجات الضوء والظل وكما نرى من خلال الأشكال التى تناولناها .. كما أن هناك اهتمام بالزخارف التى تظهر بالأشكال وخلفياتها حيث أن تقنية التصوير الجدارى فى الفن البيزنطى تختلف عن تقنية الفسيفساء التى يستعوض فيها الفنان بالربعات الذهبية اللامعة كخلفية وراء الأشكال تحدث تأثيراً متوازياً لتأثير الزخارف فى خلفية الأشكال بالتصوير الجدارى ، كذلك نلاحظ استعمال الزخارف بالأطر التى تحدد الأعمال والتى تربطها معمارياً بالأسطح الحاملة لها .. كما نرى الاهتمام بالخطوط الخارجية للأشكال وتفاصيل ثنائيا الملابس .. ونلاحظ أن الرسوم غالباً ما تنتظم فى شكل صفوف أفقية تنقسم إلى أرض ثم عناصر إنسانية أو خلافها فى المنتصف وهى لها المساحة الأكبر .. وأخيراً السماء والتى قد يظهر بها بعض العناصر من ملائكة أو قديسين مثلاً .. وهو ما ينطبق على ملامح الفن القبطى والذى قد تأثر به الفن البيزنطى فى بدايته ، وجدير بالذكر أن أعمال التصوير الجدارى التى استخدمت فيها المواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بكاتدرائية التبشير من تصميم وتنفيذ الأخوين ماتايكس Matsakis .. وهما يونانيان الجنسية *.

* - الأنبا جورج فلاديميرو .. حديث شخصى (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

* من المعروف أن الزجاج الملون ينتشر بين كنائس المذهب الكاثوليكي وكنائس الإنجيليين في حين يقل استخدامه في كنائس الأرثوذكس وخاصة تلك التي تتبع في طرزها الأسلوب البيزنطي.. إلا أن كاتدرائية التبشير أثناء تنفيذ أعمال العمارة الداخلية بها قد أوصى الأنبا يوانيس كاراميناس Ioannis Karaminas بتنفيذ مجموعة من نوافذ الزجاج الملون بها.. وقد سافر إلى أوروبا آنذاك للاتفاق مع إحدى الورش الفنية على تصميماتها *،.. وأهم هذه الأعمال الموجودة بالكنيسة هي تلك الموجودة بين كل عمود والآخر بالجدارين الجانبيين للرواقين الأيسر والأيمن.. (الشكلين ٦٩، ٧٠)، تتمثل في عدد من النوافذ اللاتي تصور تلاميذ السيد المسيح الإثني عشر.. كل ستة منها على أحد الجانبين.. وتصل مساحة النافذة الواحدة إلى ٣,٦٠ × ١,٥٧ م تقريبا.. وهو مقاس صغير بالنسبة لحجم الجدار الهائل.. ولذلك نجد أن الإضاءة الطبيعية ضعيفة جدا داخل الكنيسة.. مما يضيف مزيدا من الإحساس بالخشوع.

ونلاحظ في الأسلوب المتبع في تنفيذ الزجاج الملون بالكنيسة تشابهه بأسلوب التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بالكنيسة.. مما يعطى في الرؤية العامة نسيجاً متناعماً.. ومزيداً من الإحساس بالوحدة العضوية للأعمال الفنية.. فنجد أن جميع هذه الأشكال تمثل القديسين في وضع المواجهة والحركة بسيطة.. يملأها ساخنة الدرجات اللونية مع خلفية من الدرجات الزرقاء التي تتوازن مع الدرجات اللونية الساخنة للعناصر الأساسية بالتصميم.. كما أن هناك محاولة لإبراز التفاصيل التشريحية للقديسين وملابسهم.. فضلا عن الزخارف التي تحيط بجميع الأشكال ولها من الأهمية ما يجعلها ضرورة من أجل تقديم العمل في قالب يتماشى والمحيط المعماري له.. ذلك لأن الخط الخارجي والداخلي لها يؤكد على الشكل المعماري الذي يقدم من خلاله العمل.. كما أنه من المعروف أن للأطر التي تحيط بأعمال الزجاج الملون فائدة تقنية بالإضافة إلى الفائدة الجمالية.. وهي أن وجودها يجعل عملية الترميم أسهل وذلك في حالة خلع العمل من مكانه.. وفي الثلث السفلي من النافذة نجد أن جميع الأشكال الزخرفية ترمز إلى الصليب أو إلى الجهات الأرضية الأربعة ولكن بتحليلات مختلفة....

ونلاحظ عن قرب فى بعض هذه النوافذ الأداء الرفيع فى التعبير عن ملامح وتفاصيل الأوجه وخصلات الشعر للقديسين مثل تلك النافذة التى تمثل القديس متى (الشكلين ٧١، ٧٢) وهو ممسكا بكتاب دلالة على أنه أحد الإنجيليين الأربعة .. أو فى النافذة التى تمثل القديس بطرس الذى يمسك بلفافة ورقية دلالة على أنه أحد الرسل الإثنى وسبعون (الشكلين ٧٣، ٧٤) .. ولم يضع الفنان الرمز المقترن بكل قديس واكتفى بأن يكتب اسمه باليونانية فى الثلث السفلى من النافذة .

كما يوجد فى منطقة المذبح المعلقة أسفل القبة ستة من النوافذ الصغيرة والتى تبلغ مساحة الواحدة منها حوالى ٥٠ x ٨٠ سم (الشكلين ٧٥، ٧٦) ويذكرنا وضعها ومساحتها بنوافذ الكنائس البيزنطية القديمة حيث ما كانت غالبا متقاربة من بعضها البعض .. صغيرة فى حجمها وعلى ارتفاعات عالية من الجدران ، وهذه النوافذ الستة تختلف فى أسلوب تنفيذها عن النوافذ السابقة .. فهى تشبه أعمال الفسيفساء من حيث الشكل وإن كانت منفذة باستخدام الزجاج الملون .. وتبدو وكأنها هى الأخرى من الأعمال الحديثة التى قد أضيفت إلى الكنيسة بعد تدهم أو تلف الأعمال الأصلية .. فهى مختلفة فى أسلوب التصميم والتنفيذ والخامات الزجاجية المستخدمة .. ولم يستطع الفنان الذى قام بتنفيذها أن يصل بمستواها إلى مستوى الأعمال الأصلية الموجودة بالكنيسة .. كما سبق وأشرنا من قبل إلى أعمال التصوير الجدارى فى محرابين الهيكلين الجانبيين واللوحه المعلقة خلف باب الأيقونستا .

* ومما سبق يتضح أن الأسلوب البيزنطي هو الغالب فى تصميم أعمال التصوير الجدارى داخل الكنيسة وكذلك تنسيقه فى المساحات المتاحة له .. كما أن بهذا الكم من الأعمال الفنية المختارة من المجموع الكلى للأعمال الموجودة بها يتضح لنا مدى الثراء الذى قد اتسع له المجال الفنى داخل الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية عموما .. فجميع الكنائس التى قد زرتها وتتبع هذا المذهب وخاصة تلك الطائفة وكانت معاصرة لنفس هذه الفترة الزمنية قد وجدتتها تهتم نفس هذا الاهتمام الذى لاحظناه بالفنون التشكيلية السابق الإشارة إليها وينفص أساليبها ولاسيما أعمال التصوير الجدارى التى استخدمت فيها المواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران والتى قلما

تخلو منها بعض المساحات في الجدران والأسقف بالكنيسة الأرثوذكسية اليونانية..ولكن لكل كنيسة قدر متاح من الإمكانيات التي تشمل التبرعات والمساحات المعمارية .

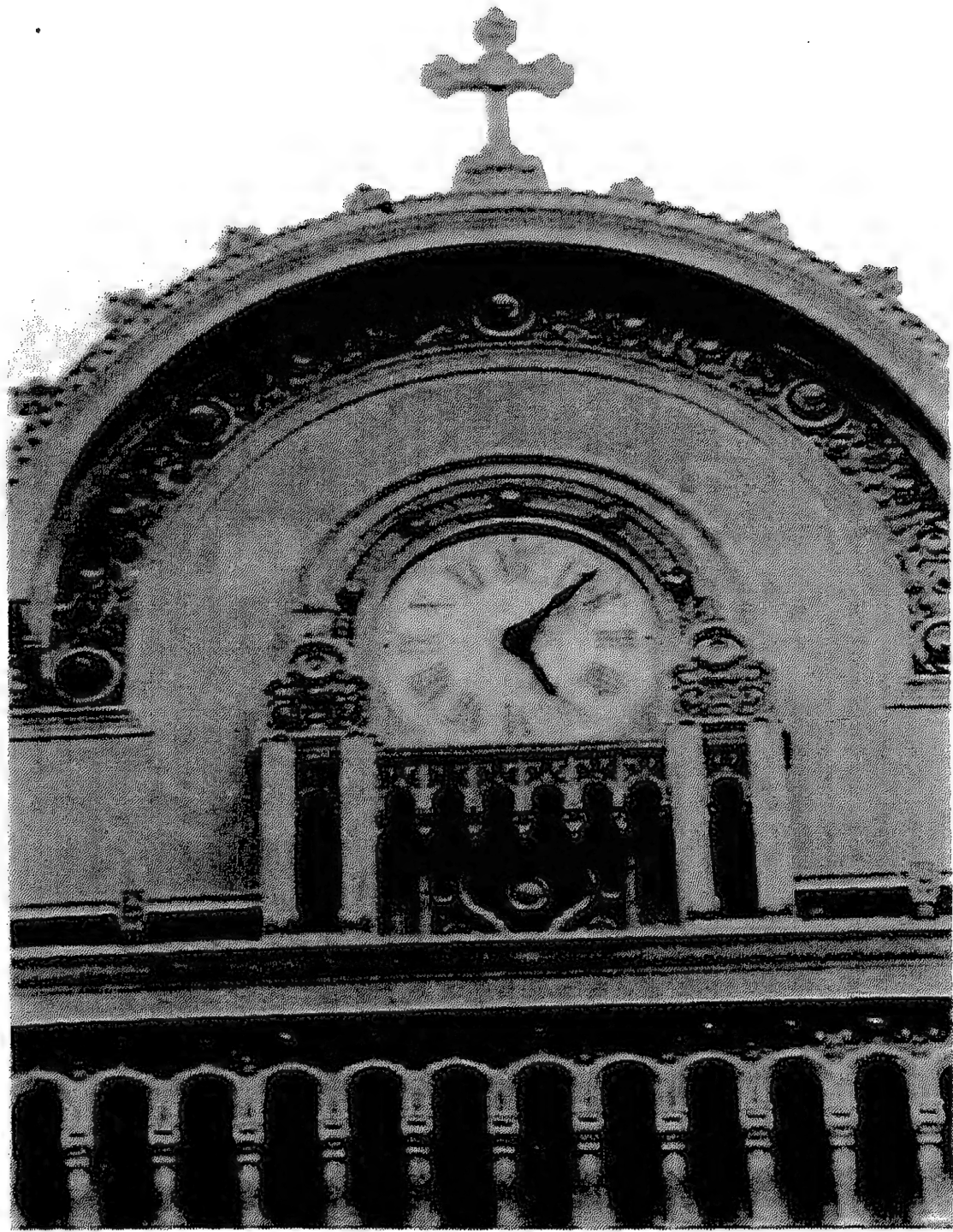


(شكل ٥١) واجهة كاتدرائية الأرثوذكس اليونانيين

بمنطقة المنشية الصغرى، ١٨٥٤م



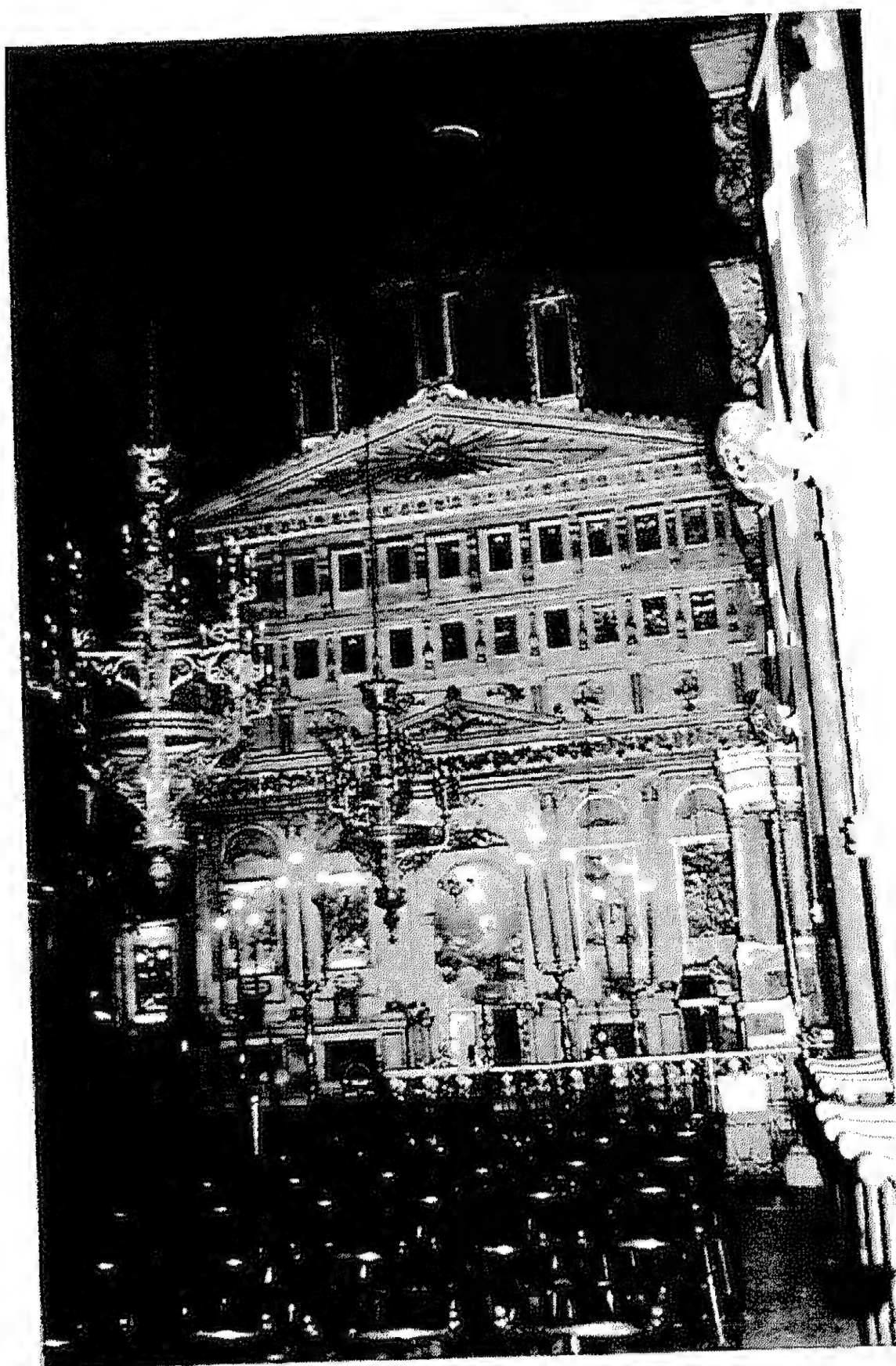
(شكل ٥٢) تفصيلية من الواجهة



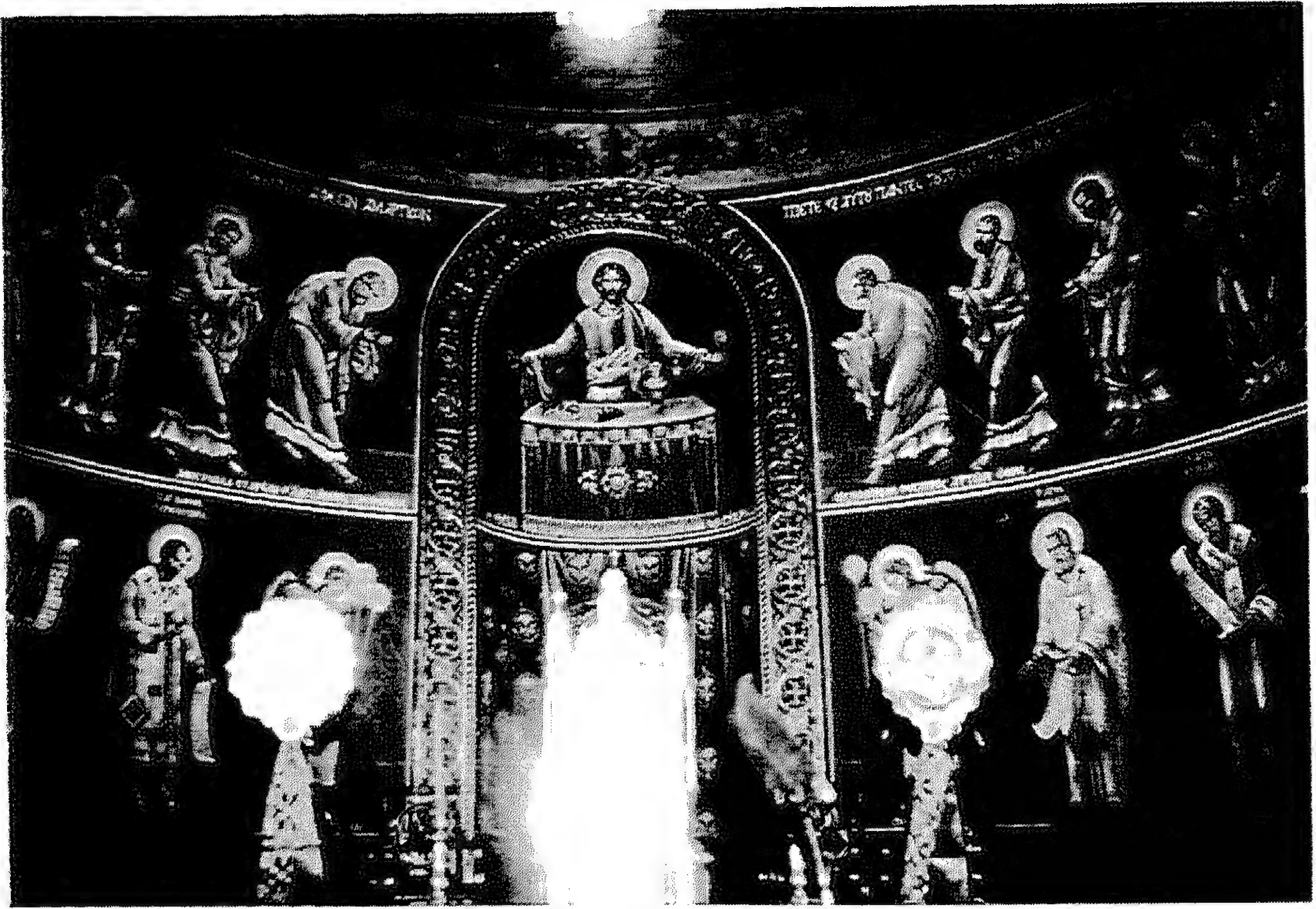
(شكل ٥٣) تفصيلية من الواجهة



(شكل ٥٤) منظر عام للكاتدرائية من الداخل



(شكل ٥٥) حجاب الأيقونستا



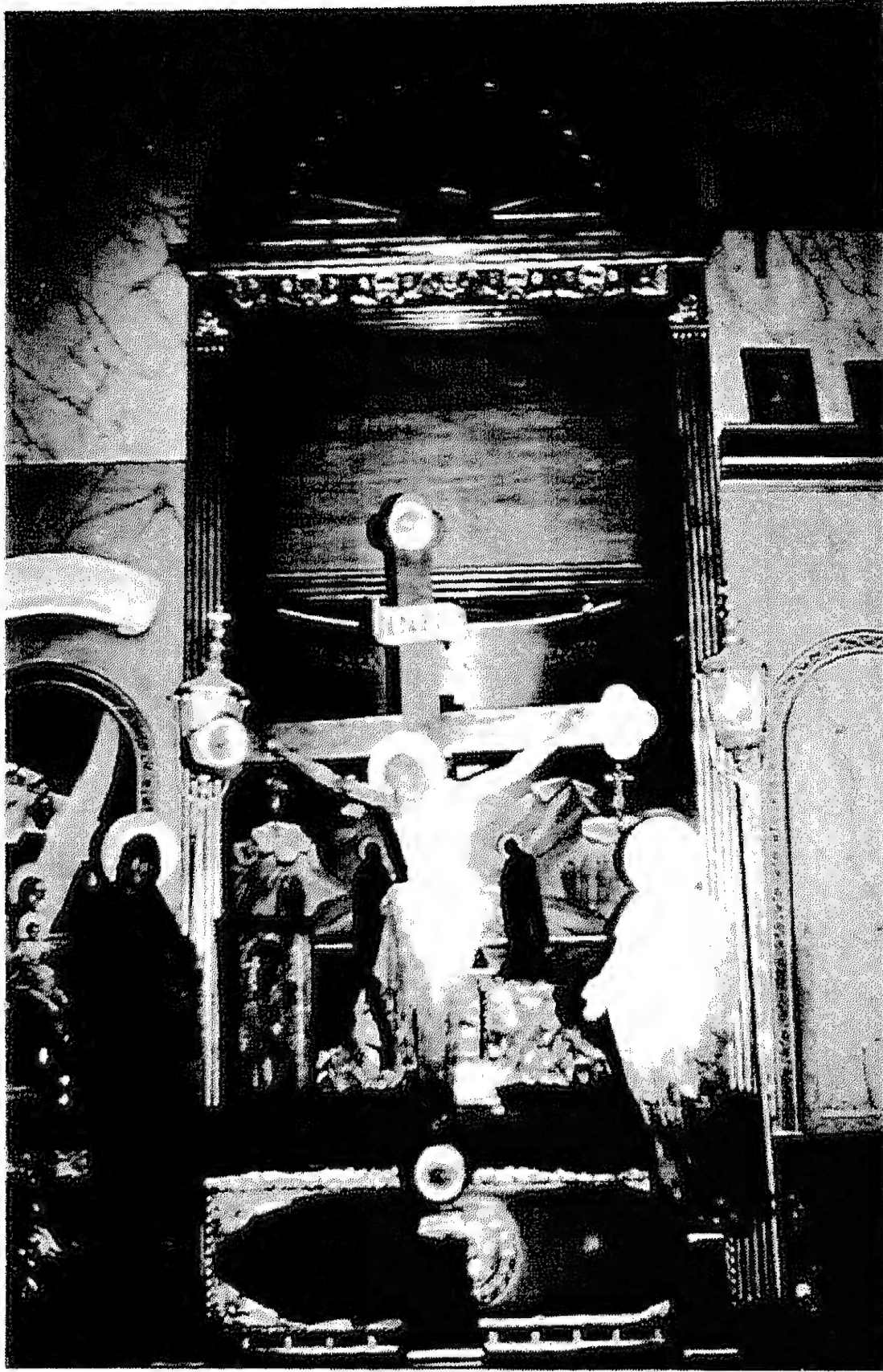
(شكل ٥٦) تصوير جدارى فى خلفية المذبح

بالمساحة الداخلية من الهيكل

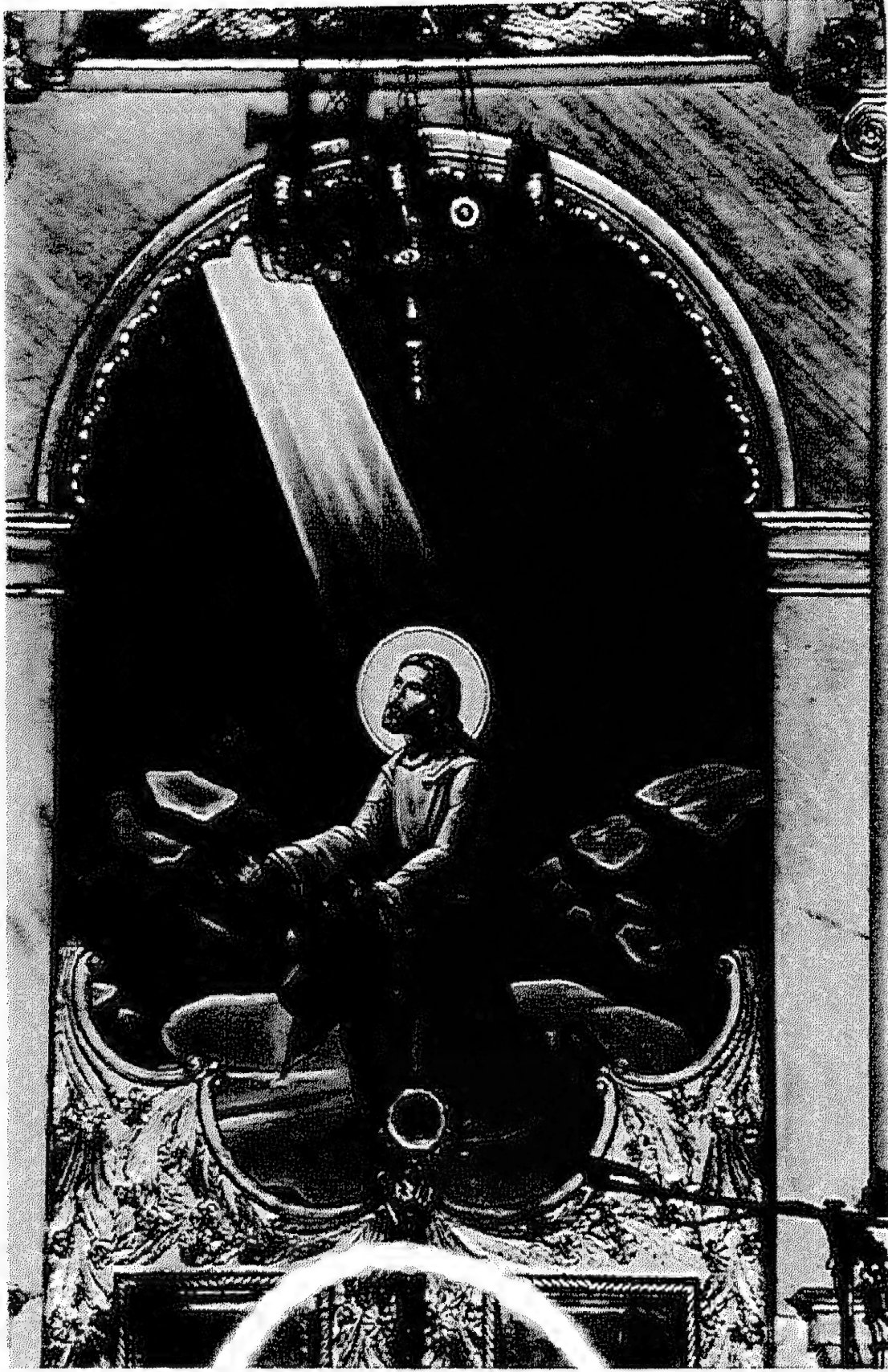


(شكل ٥٧) المذبح الجانبي على يمين المذبح الرئيسي

بمنطقة الهيكل الداخلية



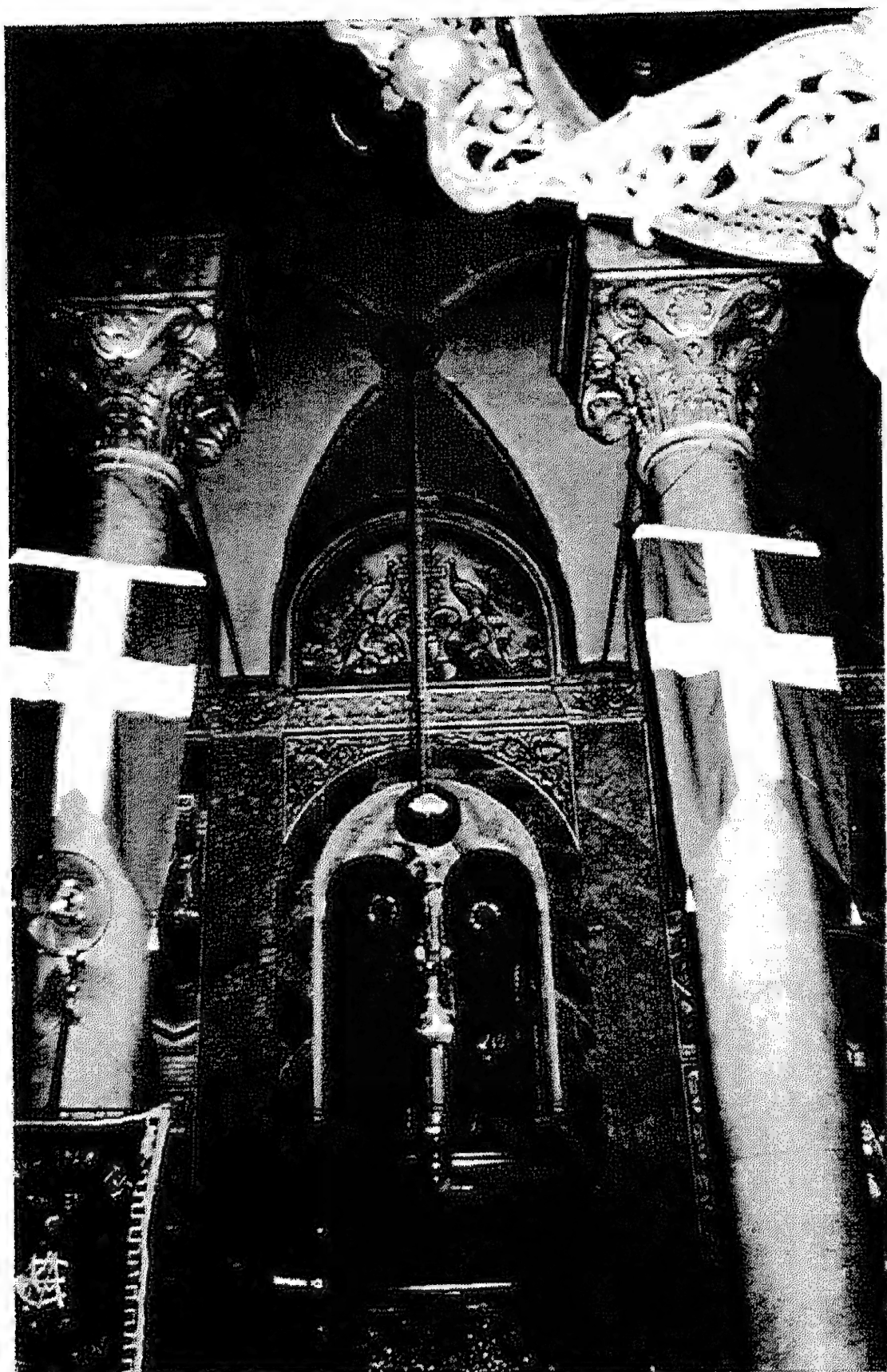
(شكل ٥٨) المذبح الجانبي على يسار المذبح الرئيسي
بالمطقة الداخلية من الهيكل



(شكل ٥٩) لوحة متحركة في خنفيه باب الأيقونست



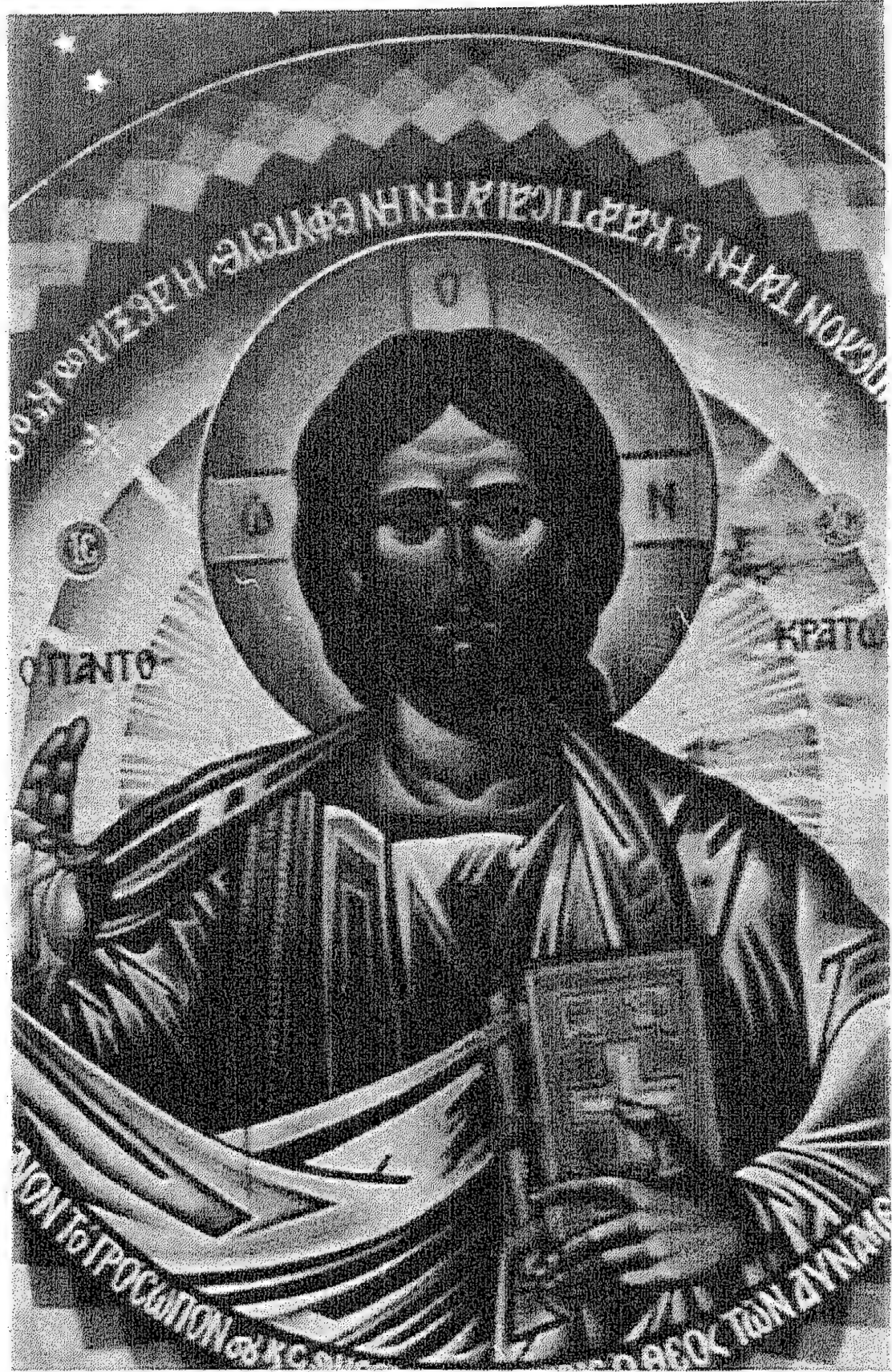
(شكل ٦٠) الرواق الأيمن للهيكل



(شكل ٦١) سقف الأروقة الجانبية



(شكل ٦٢) تصوير جدارى يتوسط سقف الكاتدرائية



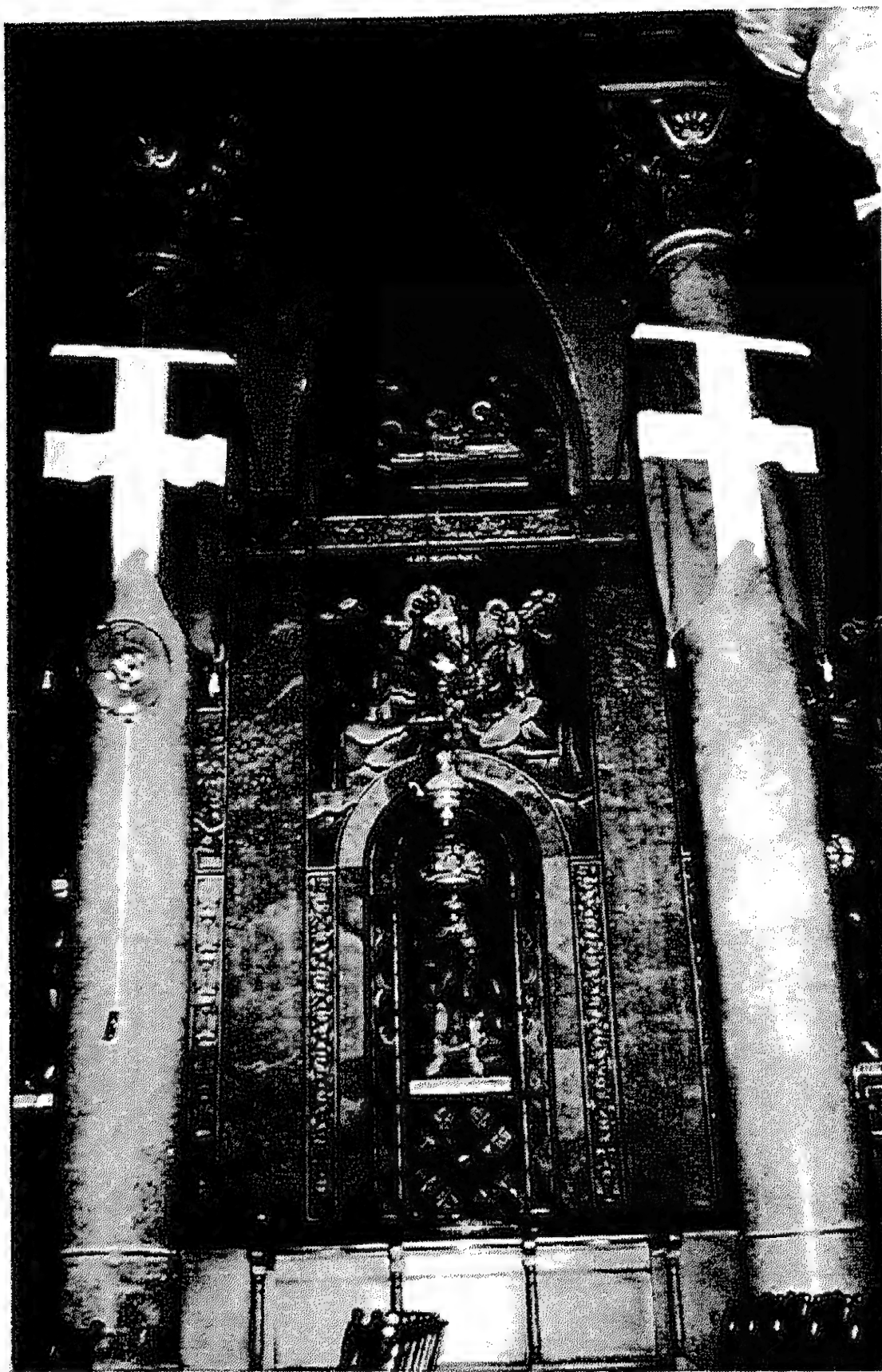
(شكل ٦٣) تفصيلية من الشكل السابق



(شكل ٦٤) تصوير جدارى أعلى المدخل الرئيسى للكاتدرائية

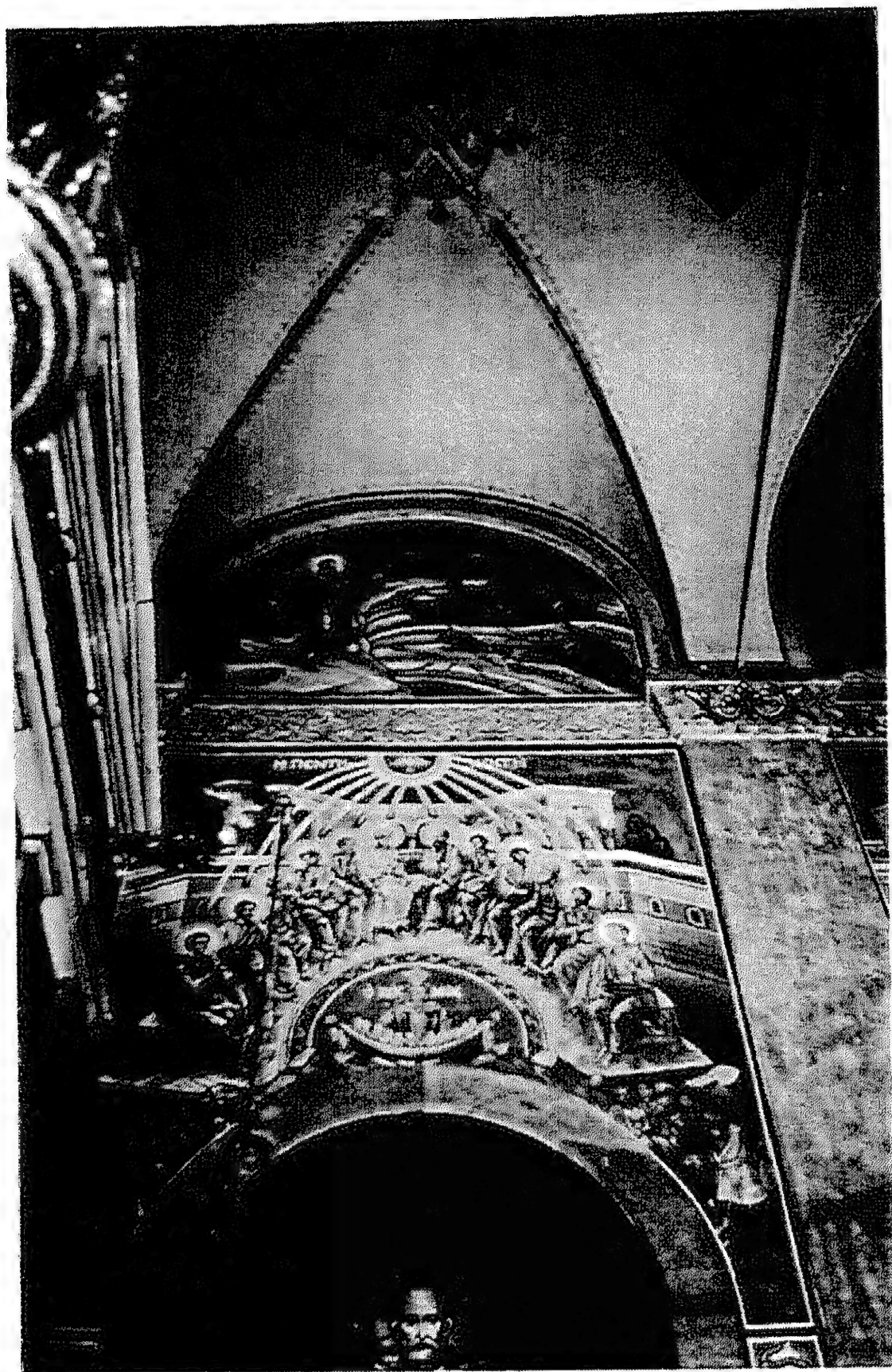


(شکل ۶۵) تصویر جدارى على يمين المدخل



(شكل ٦٦) تصوير جدارى يحيط بناقذة من الزجاج المنون

بالأروقة الجانبية



(شكل ٦٧) تصوير جدارى فى أحد أجزاء الرواق الأيسر للمذبح



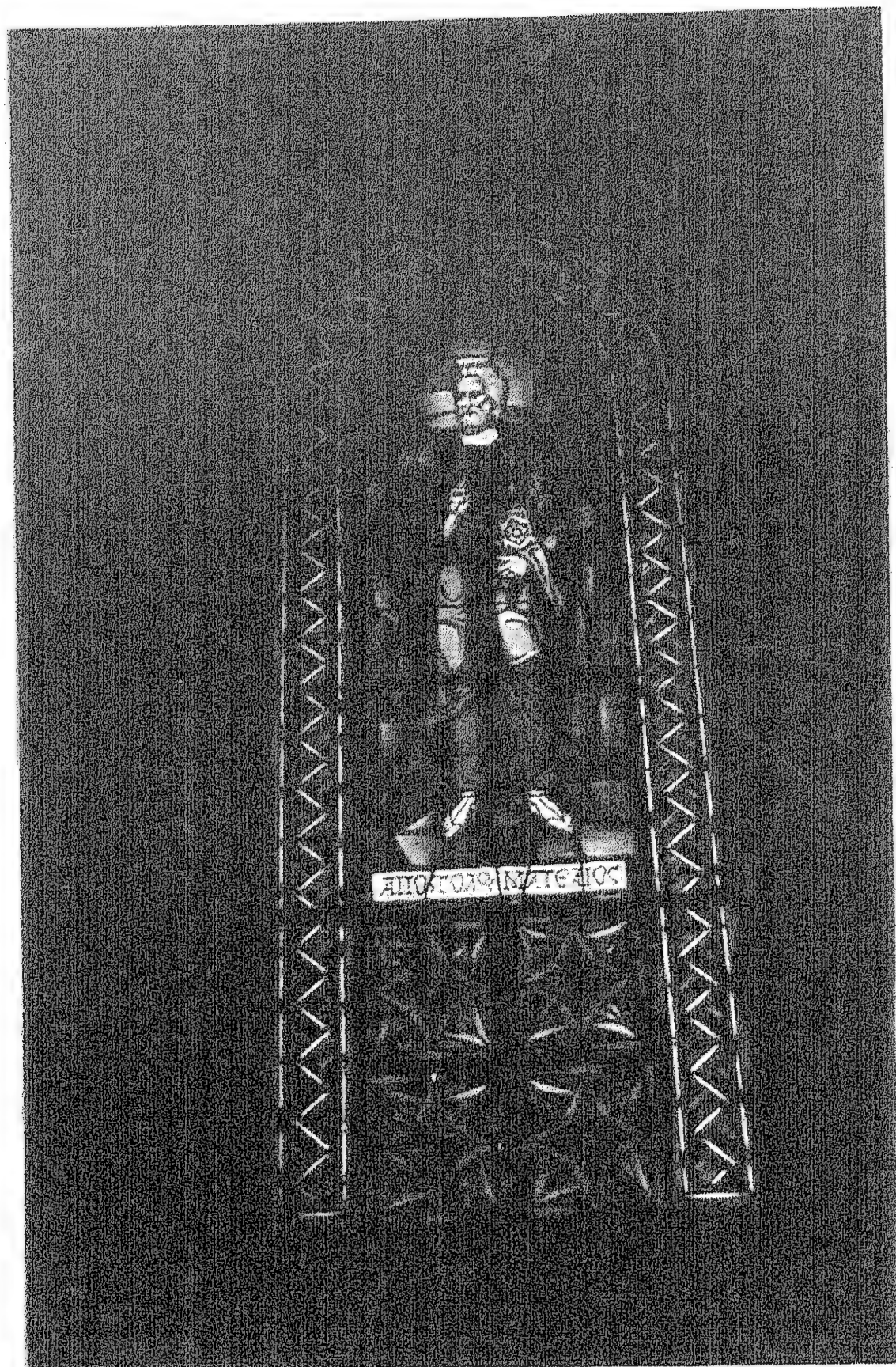
(شكل ٦٨) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ٦٩) توزيع النوافذ بالأروقة الجانبية



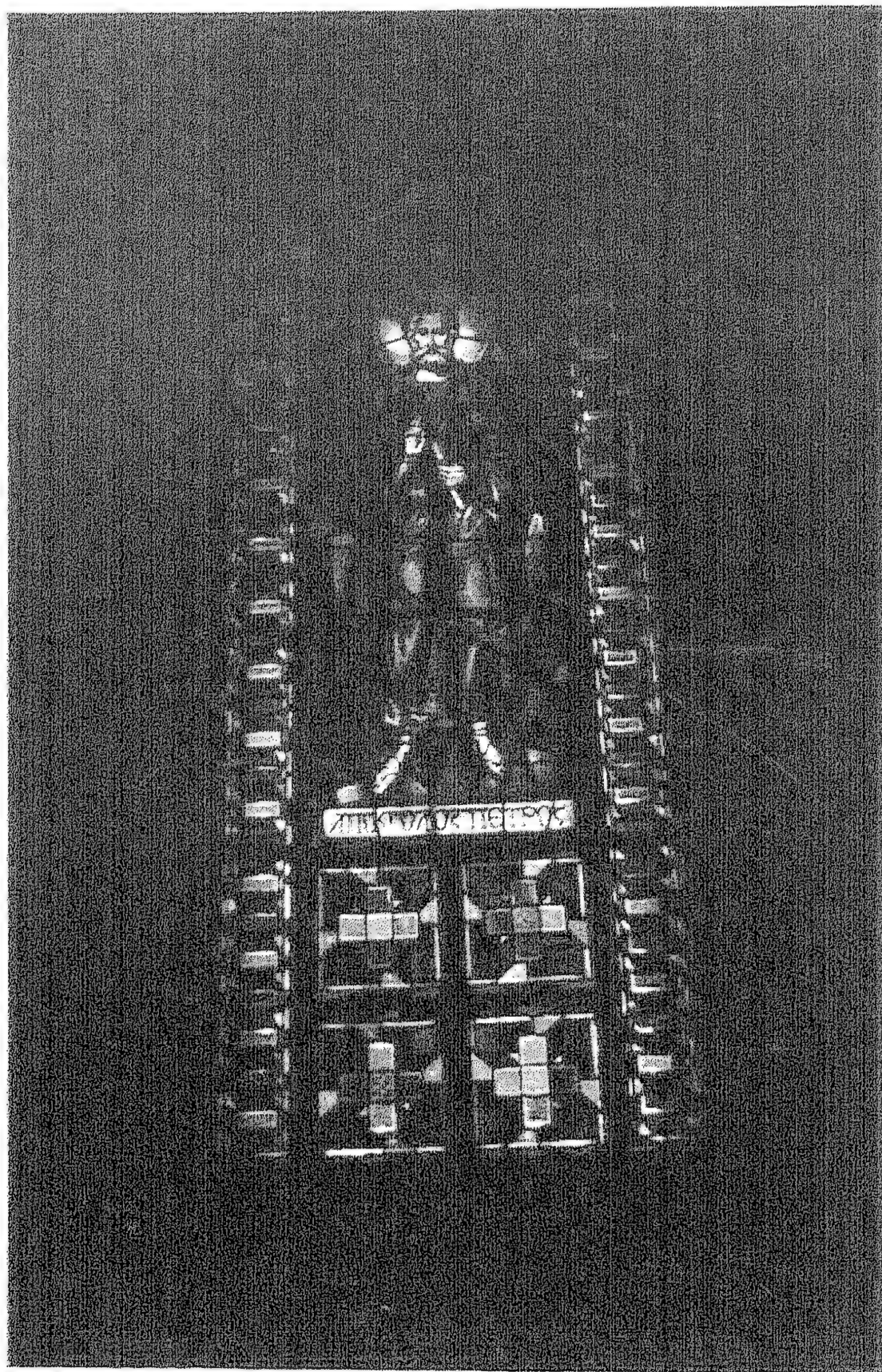
(شكل ٧٠) إحدى النوافذ الجانبية



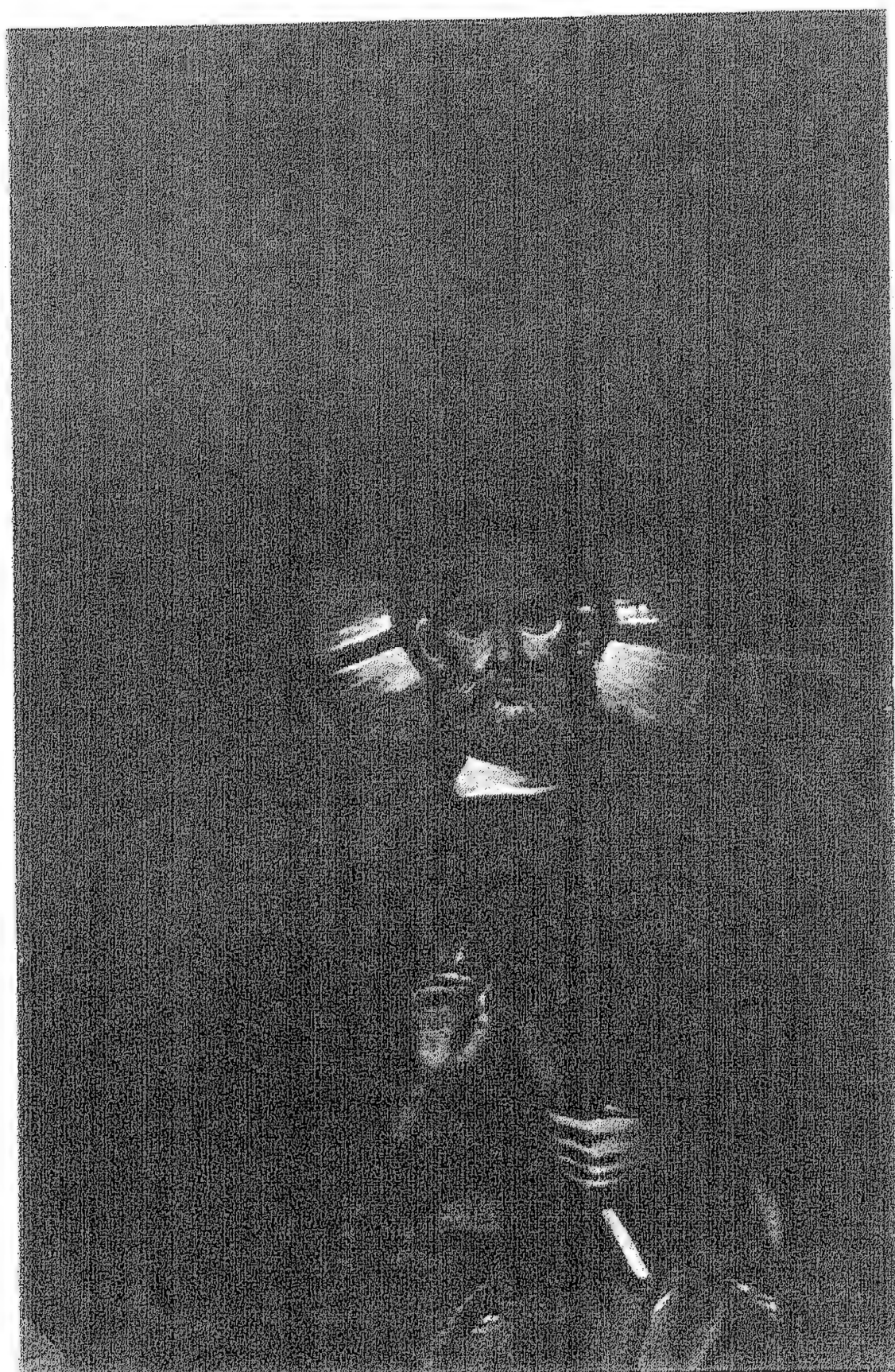
(شكل ٧١) زجاج ملون بالرواق الأيسر للمذبح



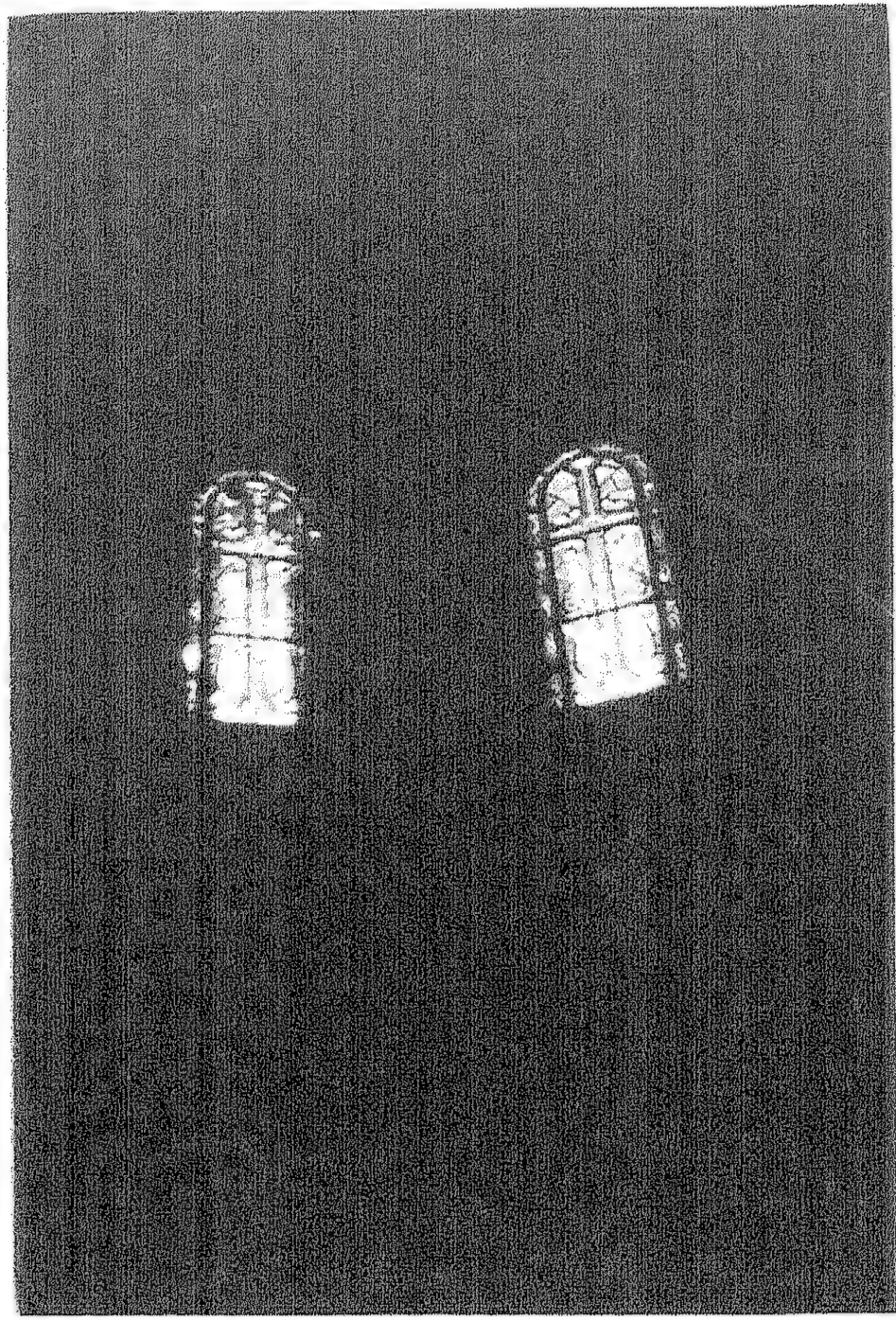
(شكل ٧٢) تفصيلية من العمل السابق



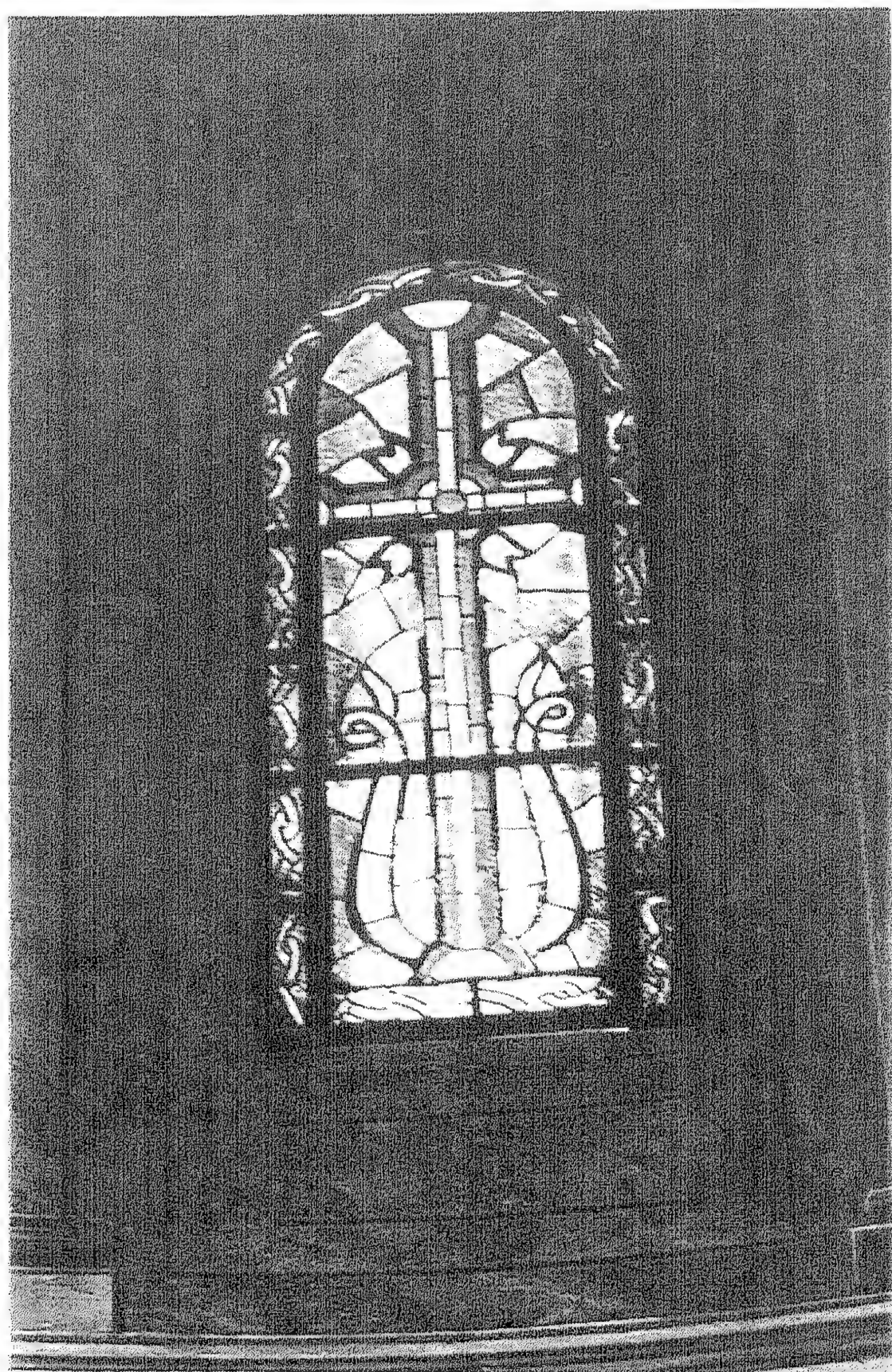
(شكل ٧٣) زجاج ملون بالرواق الأيمن للمذبح



(شكل ٧٤) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ٧٥) زجاج ملون بالهيكل



(شكل ٧٦) إحدى النوافذ من المجموعة السابقة

جامعة الإسكندرية

كلية الفنون الجميلة

التصوير الجداري في مدينة الاسكندرية منذ بداية القرن

التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين

(دراسة تاريخية وتحليلية)

MURAL PAINTING IN ALEXANDRIA CITY FROM THE BEGINING
OF THE 19th CENTURY TO THE MIDDLE OF THE 20th CENTURY
(HISTORICAL & ANALYTICAL STUDY)

رسالة مقدمة من

زينب محمد نور الدين عبد المالك

المعيدة بقسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية

لنيل درجة الماجستير

في الفنون الجميلة تخصص التصوير

شعبة جداري

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور محمد شاكر عبد الخالق

بقسم التصوير بجامعة الاسكندرية

بسم الله الرحمن الرحيم

الجزء الثانى

محتويات البحث

- المقدمة

الباب الأول

العمارة في مدينة الاسكندرية منذ بداية القرن
التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

الفصل الأول : مدخل الى أهم العوامل والتطورات التي أثرت على الطرز المعمارية والتصوير
الجدارى بمدينة الاسكندرية .

الفصل الثانى : الاتجاهات المعمارية السائدة فى مدينة الاسكندرية .

الفصل الثالث: التصوير الجدارى فى مدينة الاسكندرية .

الباب الثانى

التصوير الجدارى بالعمارة الدينية فى مدينة الاسكندرية
منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

الفصل الأول : التصوير الجدارى بالعمارة المسيحية .

الفصل الثانى : التصوير الجدارى بالعمارة الإسلامية .

الفصل الثالث : التصوير الجدارى بالعمارة اليهودية .

الباب الثالث

التصوير الجدارى بالعمارة المدنية فى مدينة الاسكندرية
منذ بداية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين تقريباً

تابع الباب الثانى

تابع الفصل الأول

التصوير الجدارى بالعمارة المسيحية

مذهب الكاثوليك

وهو المذهب العالمى الذى تتبّعه دولة الفاتيكان بروما .. ويعتبر أهم المذاهب المسيحية نظراً لمكانة الفاتيكان الدولية والسياسية.. وهذا المذهب طالما كان منشأه الأصلي هو روما .. والتى بالرغم من نقل عاصمة الإمبراطورية الرومانية منها إلى مدينة القسطنطينية أو بيزنطة (إسطنبول حالياً) على الشاطئ الأوروبى لخليج البسفور سنة (٣٣٠ م) .. إلا أنها - أي روما - قد ظلت على مر العصور أهم المدن بالنسبة للدين المسيحى فى العالم عموماً .. والمسيحيين الأوروبيين أو الغربيين بشكل خاص ، والقديس بولس Paul أحد تلاميذ السيد المسيح عليه السلام هو الذى يرجع إليه الفضل فى المقام الأول فى " انتشار الديانة المسيحية حيث أنه وضع قواعد اللاهوت والفلسفة المسيحية وأرسى دعائم الكنيسة الكاثوليكية . " ١٠

وقد بدأ هذا المذهب أن ينتشر فى مصر بشكل واضح بعد زيارة القديس فرنسوا داسيس (أو الأسيزى) Francois d'Assisse عام (١٢١٩م) للبلاد ثم بشكل أكبر مع استقرار أحفاده بالبلاد فى القرن السابع عشر الميلادى وعملهم على نشر مبادئ هذا المذهب . *

ولم تقو علاقة معتنقي هذا المذهب من المسيحيين بمصر حديثاً إلا مع بدايات القرن التاسع عشر تقريباً ومع تغير وتطور الحياة السياسية والاجتماعية بالبلاد وبدء توافد الجاليات الأجنبية واستقرارهم بمصر وخاصة مدينة الاسكندرية وكما سبق الحديث عن ذلك ، وقد بلغت هذه القوة ذروتها فى أواخر القرن التاسع عشر وكما هو مبين (بالشكل ٢٨ ص ١٢٧) ، ومن أهم الجاليات التى تنتمى إلى هذا المذهب : الجالية الإيطالية ، ثم الإنجليزية ثم الفرنسية وقلة من اليونانية والمصريين .

وأثناء البحث الميدانى الذى قمت به فى مدينة الإسكندرية .. اتضح أن أغلبية الكنائس التى تم بناءها فى الفترة موضوع البحث والتى تنتمى إلى المذهب الكاثوليكي .. كانت تابعة

* ١ - د/ صبرى أبو الخير - تاريخ مصر فى العصر البيزنطى - ص ٣١ .

* حسب ما جاء فى الكتيب الخاص بتاريخ كاتدرائية القديسة كاترين بالاسكندرية .. والذى أعده الآباء الفرنسيسكان .

للطوائف اللاتينية بالمدينة .. أى الإيطاليين والفرنسيين ..، وإلى جانب التبرعات التي قدمها مجتمع الجاليات الأجنبية بالمدينة من أجل إنشاء الكنائس .. يرجع أيضاً الفضل فى هذا الانتشار إلى الدور القوى الذى لعبته بيوت الرهبنة التابعة لدولة الفاتيكان .. وذلك عن طريق دعم وبناء المزيد من المؤسسات .. فى صورة إرساليات أو بعثات متتالية من الرهبان والراهبات لإدارتها والاستقرار بالأديرة الملحقة بهذه المؤسسات .. والتي عادة ما كانت فى شكل مدارس أو مستشفيات أو ملاجئ .. غالباً ما كانت تتبّع المنهج الفرنسى فى إدارتها .. حتى وإن اختلفت جنسيات هؤلاء الرهبان والراهبات من أوروبيين أو عرب وخاصة اللبنانيين .. وقد ذكرنا فيما سبق أنهم كانوا يتبعون مؤسسات دينية أجنبية مختلفة لكل منها فلسفتها وروحانياتها فى تقديم الخدمات إلى المجتمعات التي تحتاج إلى المساعدة فى جميع أنحاء العالم وقدر المستطاع .

وقد كان من الضروري أن تلحق بهذه المؤسسات الكنائس لتكتمل رسالة هذه البعثات الدينية والإنسانية بالمدينة .. بل إنه غالباً ما كانت تقام لكنائس ملحقة بإحدى هذه المؤسسات التي تخدم المجتمع .. وقد كان من الطبيعي أن تتميز الأبنية التي تضم الأديرة أو المستشفيات أو الملاجئ بما فيها من كنائس بالسماط الأوروبية فى عمارتها .. وخاصة تلك التي تميل إلى إحياء الطرز الكلاسيكية وعصور النهضة .. كما هو الحال فى أوروبا والتي كانت قد نشطت بها حركة الكلاسيكية الجديدة فى فنون العمارة فى أثناء القرن التاسع عشر .

والمجتمع الأوروبي بشكل عام وكما هو معروف أكثر تحراً من المجتمع الشرقى فى شتى مجالات الحياة .. كما أن لديه من التراث الإنساني الرصيد الغنى الذى يستمد منه كيانه وأفكاره وفنونه .. والتي بدورها تعد المرأة التي يتضح من خلالها معالم المجتمع الذى قد نشأت فيه .. فالكنيسة الكاثوليكية أو الفاتيكان بمعنى أصح قادر على تغيير الكثير من القوانين والأعراف المتبعة فى الشعائر الدينية والملاحم التي تحدد العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتابعيه تمثيلاً مع التطور الزمنى وروح العصر ولذلك نجد أن هناك العديد من الأمور الدنيوية والأشكال المتعارف عليها داخل الكنائس عند الكاثوليك قد تتغير مع تطور العصور بما يتوافق مع الحياة العصرية*

* - الأخت جوليت نعيم مرشد - كلية (المير دى ديوب) بالاسكندرية ، حديث شخصي (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

..وهو ما ليس قائماً بشكل كبير في الكنائس الأرثوذكسية (وخاصة القبطية) التي تحتفظ لشعبها وشعائرها بكل المورثات ..إلا في أقل الحدود المتاحة .

وبالرغم من أن أسلوب المحاكاة الذي قد سبق الحديث عنه والذي قد انتشر في مدينة الإسكندرية في الفترة موضوع البحث .. إلا أن هناك الكثير من أمثلة العمارة الكاثوليكية- إن جاز هذا التعبير - بالمدينة قد ذخرت بالأعمال الفنية عالية القيمة .. بل إن هذا المذهب هو الأهم على الإطلاق من حيث الكم والكيف المتاحين لأعمال التصوير الجداري بالمدينة في الفترة موضوع البحث .

ونستشعر الحس الحر في هذه الأعمال أياً كانت تقنياتها .. فمبدأ الفن في خدمة الدين لم يمنع من تألق الفنون الموجودة وخاصة أعمال الزجاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف .. بل إن اكتمال الصورة الفنية في العمارة الكاثوليكية قد أضاف إلى ثراء مدينة الاسكندرية تراثياً وفنياً وخاصة كتمثيل لهذه الفترة الزمنية .. فنجد جميع صور الفنون التشكيلية قد توافرت في العديد من هذه المباني ..من نحت وتصوير جداري وحفر وزخارف وحلييات معمارية وغيرها ..وبأساليب واتجاهات متنوعة .. وباجتماع كل هذه الفنون جنباً إلى جنب في نفس المكان قد أُضيف إلى الكنيسة مزيداً من القيم الجمالية التي تتحاور مع بعضها البعض مما يؤكد مقولة أن العمارة هي أم الفنون ..

* ومن أهم ما يجب أن نذكره عن العناصر التصميمية والشعائرية بالكنيسة الكاثوليكية .. أن منطقة المذبح على سبيل المثال مفتوحة وليست كما هو الحال في الكنيسة الأرثوذكسية .. بل إن دخول منطقة المذبح أو الوقوف على مسطبة ليس محرماً ..وبالتالي نجد أن أية أعمال فنية موجودة بهذه المنطقة تكون على مرمى بصر عامة الأفراد ..بل إنها تكون بؤرة وخلفية غاية في الأهمية غالباً ما تكون غنية بالكثير من تقنيات التصوير الجداري .. فمن الضروري أن تشتمل على مشهد تصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف يتوسط الواجهة الشرقية الداخلية أو عمل نحتي أو مجموعة من أعمال الزجاج الملون خلف المذبح بحيث تصبح قبلة المصلين (الشكلين ٧٧ص ٢٠٠، ٧٨) ..

والجدير بالذكر أن أثناء البحث الميداني الذي قمت به .. قد لاحظت أن هناك بعض الإستثناءات التي قد تحدث أحيانا في اتباع الأعراف الدينية في التشكيل المعماري لكنيسة ما .. نتيجة لاختلاط الثقافات وتبادل التأثيرات فيما بين الشعوب ، فكنيسة (سيدة النياح) الموجودة بشارع القائد جوهر الصقلي بمنطقة المنشية تتبع المذهب الكاثوليكي للروم .. ومع ذلك فإن منطقة المذبح بها قد فصلت عن باقي أجزاء الكنيسة بما يشبه حجاب الأيقونستا ولكنه منخفض المستوى يسمح برؤية الحنية الخلفية للمذبح (شكل ٧٩) كما أن الراهب الموجود بها آنذاك لم دخولى إلى منطقة المذبح مما يعنى أن التأثير بالكنيسة الأرثوذكسية الشرقية في كنيسة سيدة النياح هو في حدود الشكل وليس المضمون .. فتتشابه بذلك مع الكنيسة الأرثوذكسية فى تصميمها الداخلى .. بل إن التصوير الجدارى - الموجود فى هذه الحنية وهو أهم الأعمال الجدارية بها .. وكذلك فى الأيقونات الموجودة بالحجاب - يقترب كثيرا فى أسلوبه من الحس البيزنطى .. وهو أبعد ما يكون عن الكنيسة الكاثوليكية عموما ..

وقد بنيت الكنيسة فيما بين (١٧٩٤ - ١٨٦٤م) ، ولكنها حاليا وللأسف دائما ما تكون مغلقة .. وغير متاح الدخول إليها .

* أما بالنسبة للهياكل الصغيرة فى الكنيسة الكاثوليكية فهى موجودة فقط فى الكنائس الكبيرة .. وأحيانا بكثرة .. ولكنها تختلف فى أماكنها عن تلك الموجودة بالكنائس الأرثوذكسية .. حيث أن الهيكل الصغير بالكنيسة الكاثوليكية قد يكون على يسار أو يمين المذبح أى على نفس الضلع الشرقى من الكنيسة .. كما أنه من الممكن أن يتواجد على الأضلع الشمالية والجنوبية منها .

ففى الكنائس الكبيرة التى تتوالى فيها الأعمدة على جانبي الإيوان الرئيسى يكون هناك مساحة فيما بين كل عمود والآخر بحيث تسمح هذه المساحة بوضع هيكل بها .. وهو ما يذكرنا بالحلول الفنية التى طرحتها الكنيسة الأرثوذكسية اليونانية وتناولها البحث من قبل .. وذلك عندما استغل الفنان هذه المساحة فى خلق مجموعات من الأعمال الفنية والتى تتمثل كل مجموعة منها فى نافذة متوسطة أو صغيرة الحجم بالنسبة لإرتفاع الجدران .. ثم إحاطتها بأشكال من التصوير الجدارى والزخارف (الشكل ٦٦ ص ١٨١) ، أما فى الكنيسة الكاثوليكية فإن هذه المساحة المتولدة عن توالى الأعمدة على الجانبين قد استغلها الفنان بحكم تشريع القانون الكنسى الذى يسمح بوضع الهياكل الصغيرة على الجوانب الشمالية والجنوبية فى الكنيسة .. استغلها الفنان

فى تصميم مجموعات من الأعمال الفنية التى تختلف عن توظيف الكنيسة الأرثوذكسية لهذه المساحة.. فلعل من أسباب تزايد الأعمال الفنية بالكنيسة الكاثوليكية هو هذا التعدد فى الهياكل الصغيرة.. والتى يصبح من الضرورى أن تتحلى ببعض من الأعمال الفنية (الشكل ٨٠ ص ٢٠٣).. فىكون هناك فرصة لتناول العديد من قصص الشخصيات المقدسة تخليداً لها فى كل من هذه الهياكل.. والتى غالباً ما يتوسطها عمل نحتى يتكامل فى وحدة واحدة مع عمل تصويرى (أياً كانت تقنيته) أو مجموعة من التصميمات الزخرفية.

وقد سبق وذكرنا أسباب تعدد الهياكل فى الكنيسة الواحدة.. حيث أنه فيما مضى كان الهيكل الواحد بالكنيسة لا يصح أن تقام عليه الصلاة قبل مرور تسعة ساعات من وقت القداس السابق.. فالجدير بالذكر أن الهيكل إلى حين أن تقام عليه الصلاة يطلق عليه اسم الهيكل الصائم.. كما تعددت الهياكل الجانبية حتى يتمكن الكهنة من إقامة أكثر من صلاة لمجموعات مختلفة من المصلين فى نفس الوقت.. أى حتى لا تتوقف إمكانية إقامة الصلوات فى أى وقت...، إلا أن هذا النظام لم يعد مجدياً فى الوقت الحالى بالنسبة للكنيسة الكاثوليكية.. حيث رأت أن الهيكل الواحد من الممكن أن تقام عليه الصلوات متتالية دون التقيد بمواعيد.. فالمهم هو الصلاة وليس المذبح وهو المكان أو الأداة التى تقام من خلالها الصلاة*.. كما أن أعداد المصلين الكاثوليك أنفسهم قد قلّ كثيراً عن الزمن الذى كانت تمتلئ فيه الكنيسة بالمصلين من الجاليات الأجنبية.. ولذلك تحولت هذه الهياكل الجانبية الآن إلى مجرد نصب تذكارية تحيى ذكرى القديسين المقام لهم الأعمال الفنية بها.

وبالرغم من أن هذه الوحدة تتكامل فى شكلها مع وظيفتها.. إلا أن وجود مثل هذه الهياكل لا يقلل من جمال ورهبة المذبح الكبير بالهيكل الرئيسى.. الذى يحيط به جو من النورانية.. عادةً ما يحرص المصمم على إضفاءها عن طريق رحابة المساحة والإضاءة الطبيعية والتركيز فى اختيار أعلى الأعمال الفنية قيمةً وجمالاً.

* المرجع السابق.

* ومن الأجزاء الهامة فى الكنيسة بشكل عام والكاثوليكية بشكل خاص هو ذلك الجزء الذى يتم فيه التعميد .. وهو عبارة عن نوع من التطهير الروحي الذى يخلص النفس البشرية من الخطايا .. وهو شرط أساسى للدخول فى الدين المسيحى .

وتهتم الكنيسة الكاثوليكية بهذا الركن وعادةً ما يشتمل على عمل فنى يميزه .. فالإناء الذى توضع فيه المياه غالباً ما يكون من الأحجار الطبيعية وخاصة الرخام .. ويتم الحفر عليه والنحت البارز والغائر .. ثم يوضع خلفه عملاً فنياً آخر .. أياً كانت التقنية المستخدمة فيه .

* أيضاً من أهم خصائص الكنائس الكاثوليكية أنها لا تتقيد بطراز دوناً عن الآخر فى تصميماتها وإن كان جميعها أوروبياً فى شكله العام .. وذلك بخلاف الكنيسة الأرثوذكسية والتي غالباً ما يميل طرازها إلى الجمع بين الحسنيين القبطى والبيزنطى .. فمن تصميمات الكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية ما يحى الطراز القوطى أو الرومانسك أو عصور النهضة وغير ذلك من الطرز الأوروبية الأصل .

وتتبادل تقنيات التصوير الجدارى فى الكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية فيما بين ثلاث تقنيات أساسية .. وهى الزجاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران ثم والفسيفساء .

ولكن الفسيفساء قد كانت التقنية الأقل استخداماً فى جميع الحالات .. وإن كانت غالباً ما يتم تنفيذها بأسلوب عالى المستوى .. فكما سبق ذكره من قبل أن هذه التقنية بالإضافة إلى تقنية الزجاج الملون عادةً ما يتم تنفيذهما بالخارج .. بإحدى الورش الفنية الأوروبية ..

والفسيفساء من التقنيات التى يمكن استبدال تأثيرها بتقنيات التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف .. وذلك بالطبع من وجهة نظر فنية غير متخصصة .. فلكل تقنية شخصيتها ورونقها الخاص الذى لا يتوفر فى أى تقنية أخرى .. غير أن إمكانية تصوير مشهد معين لا يلزمه اختراق الضوء له من الممكن تنفيذه عن طريق استخدام التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف وخاصةً إذا كان ذلك أقل تكلفة من الفسيفساء ، والفسيفساء عموماً فى الكنيسة الكاثوليكية لا تنحصر فى أسلوب واحد .. فمنها ما يقترب من الفسيفساء البيزنطية .. ومنها ما يتميز بالحرية والحدثة فى الأداء والخامة .

* أما بالنسبة للتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف فكما هو الحال بالنسبة لجميع الأعمال التى قد نفذت بشتى أنواع العمارة بالمدينة .. نجده قد اختلف من مكان إلى آخر من حيث التقنية المستخدمة فى تنفيذه .. فمنها ما يعتمد على السطح المعماري نفسه من جدران وأسقف بعد تجهيزها .. ومنها ما يعتمد على نوعية مخصوصة من الأقمشة المجهزة أو من الأخشاب المجهزة التى يتم تثبيتها فيما بعد على الأسطح المعمارية .. ولكنه فى جميع الحالات لم ينفذ بأسلوب الفريسكو fresco الذى قد عُهد استخدامه بالكنائس الأوروبية .. وربما يرجع ذلك لعدم ملائمة للأجواء المصرية عامة وللإسكندرية بشكل خاص كما سبق وذكرنا ..

وللأسف الشديد نجد أن الكثير من هذه الأعمال قد أسيء ترميمها .. مما قد قلل الكثير من قيمتها الفنية .. فعلى سبيل المثال نجد أن فى أعمال الترميم التى تمت بكنيسة الآباء (اللعازيين Lazaristes) للتصوير الحائطى هناك (الشكل السابق ٨٠) قد قام المرمم بإلغاء الثلث السفلى من هذه الأعمال حيث كانت تصل الى مستوى الأرض تقريباً .. علاوة على أن هناك العديد من أعمال التصوير الجدارى المحاكى للأشكال تقنية الفرسكو أصلاً لم يتميز بالأداء العالى والحس الرفيع كما هو الحال فى الكنائس الأوروبية .. التى قد حاول المصمم أو الفنان أن ينهل منها قدر ما يستطيع ولكنه بالطبع لم ينجح فى الوصول إلى المستوى الفنى الراقى بها .. والذى قد قدمه الفنانون العالميون على مر التاريخ .

كما أن التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف قد استخدم فى كثير من الأحيان كخلفية تخدم الأشكال النحتية أمامها .. وخاصة فى الهياكل الجانبية الصغيرة فكان له فى مثل هذه الحالة دوراً ثانوياً حيث يقل الاهتمام بمستواه الأدائى .. ويكون الاهتمام الرئيسى بالعمل النحتى (الشكل ٨١).

والجدير بالذكر أن أعمال النحت من تماثيل وجداريات نحت بارز وغائر وحفر وما إلى ذلك .. قد أثرت المجموعات الفنية بالكنيسة الكاثوليكية .. وخاصة أن الكثير منها ذو مستوى فنى عالى .. تم تنفيذه هو الآخر بخارج البلاد .. وكان الكثير منها عبارة عن إهداءات من بيوت الدين المسيحى وكبار الشخصيات بأوروبا .. واستخدم فى تنفيذ هذه الأعمال العديد من الخامات أهمها الرخام والخشب الذى يتم التلوين عليه .

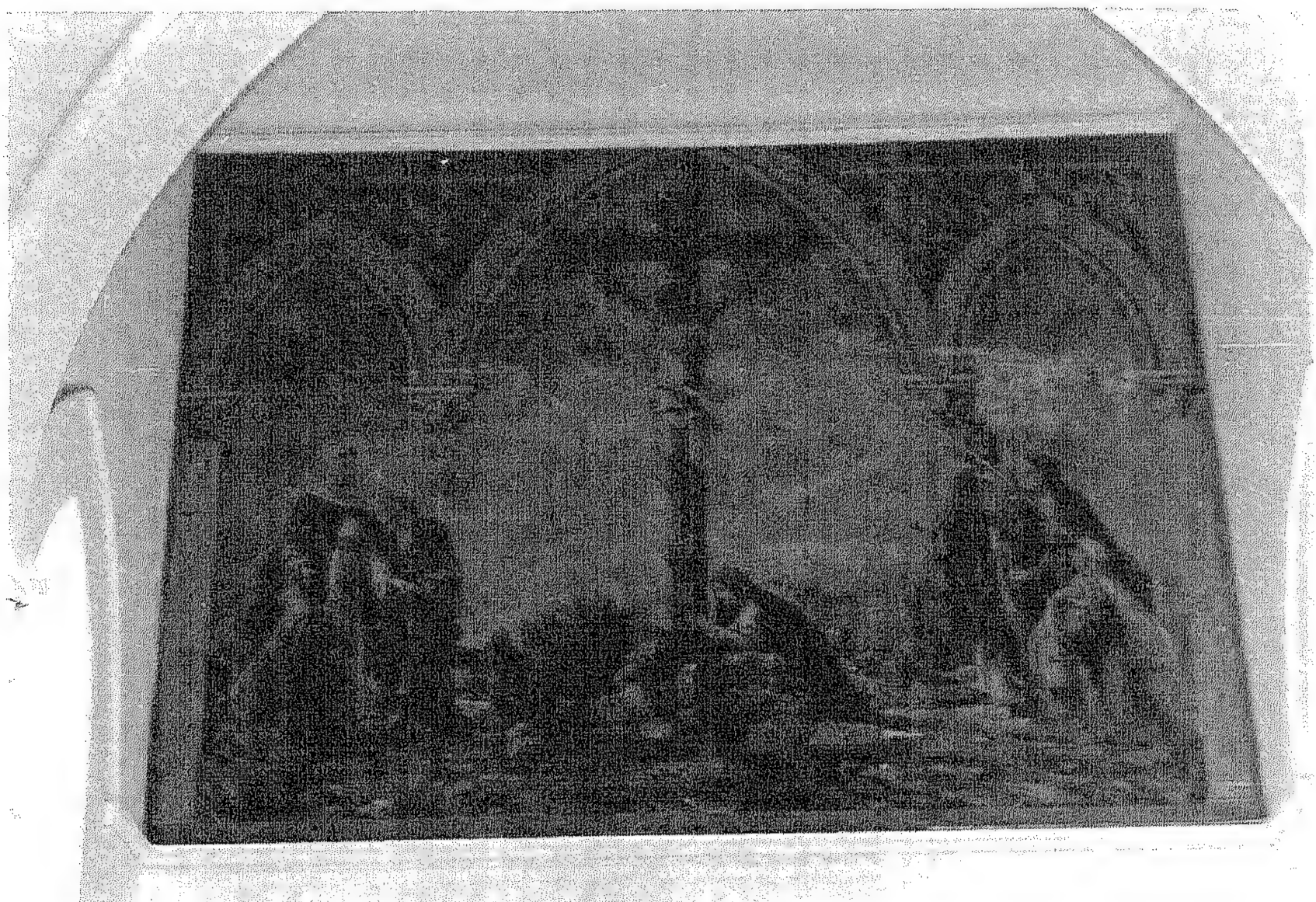
والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف بالكنيسة الكاثوليكية الواحدة قد يختلف أسلوبه من جدارية لأخرى نتيجة لتعدد الفنانين القائمين على تنفيذ الأعمال .. أو قد ينوع الفنان في هذا الأسلوب تبعاً لموضوع أو مستوى الرؤية للمشهد أو الفترة الزمنية التي قد أضاف فيها أحد الأعمال إلى الكنيسة.. وفي بعض الأحيان نجد أن الفنان المصور قد قام بتوقيع أعماله .

* أما الزجاج الملون فهو أكثر التقنيات تنوعاً وتألّقاً في الكنائس الكاثوليكية التي بنيت في مدينة الاسكندرية في الفترة موضوع البحث .. فقد تعددت الأساليب والاتجاهات في تنفيذ هذه الأعمال تبعاً لطرز الكنائس .. وأحياناً أخرى تبعاً لأهواء المصمم ، كما أن الزجاج الملون هو الآخر من التقنيات التي غالباً ما تم تنفيذها بالخارج .. ثم تشحن ويتم تركيبها في أماكنها المخصصة ..

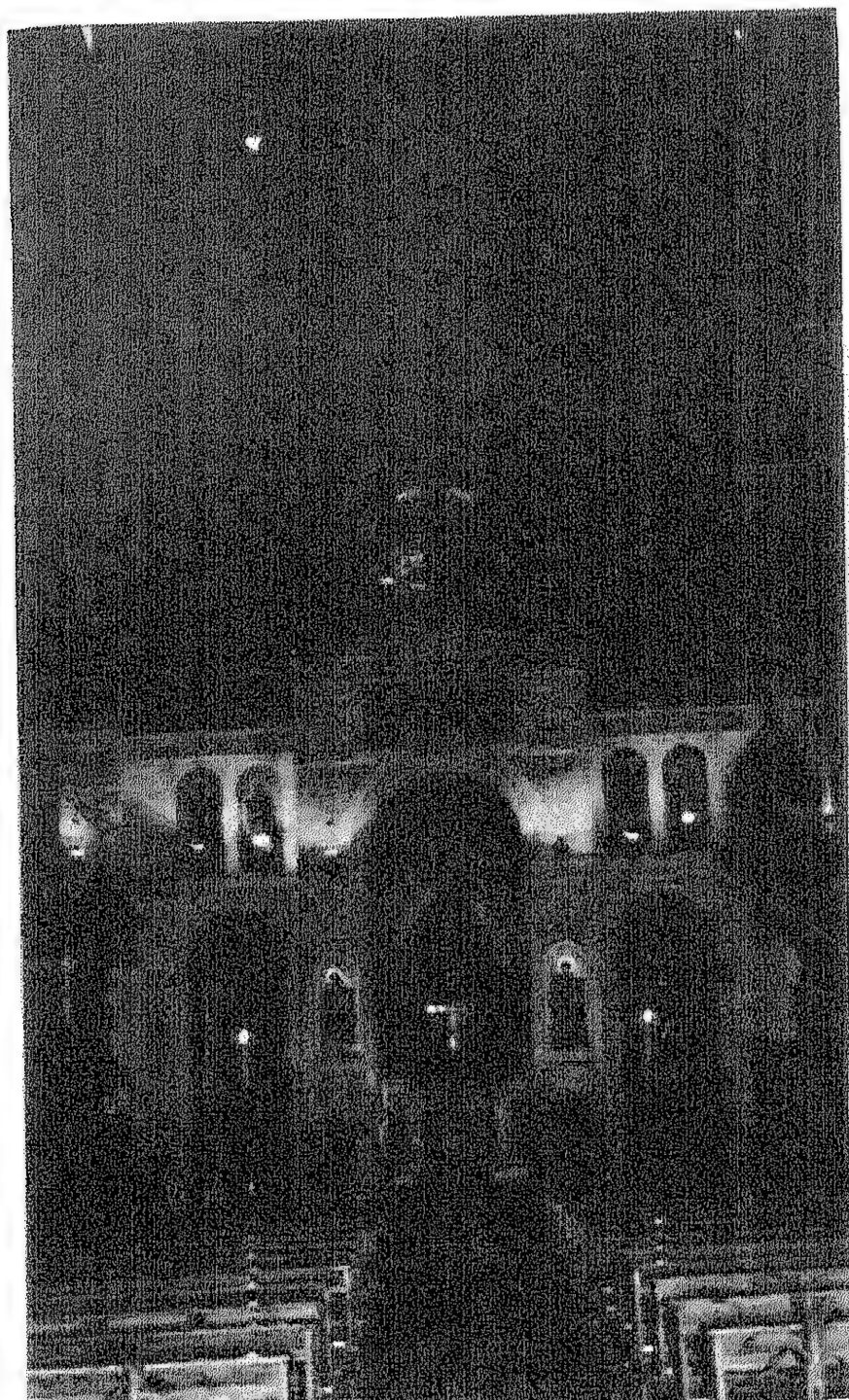
والأعمال الفنية الجدارية بالكنيسة الكاثوليكية عموماً تتميز بالحرية والتنوع في الأساليب من حيث تناول عناصر الحركة والتباين في الألوان والضوء و الظلال وتنوع من حيث تناول القصص الديني ومآثر القديسين .. وتتميز أيضاً بتأكيد البعد الثالث و.. وهو ما يختلف عن الفن الموجود بالكنيسة الأرثوذكسية الذي يحتفظ بطابعه ولا يحيد عنه إلا قليلاً.. ولذلك نجد أن إمكانية الإبداع الفني تتوافر لها الكثير من عناصر النجاح في الكنيسة الكاثوليكية .. بالرغم من الضوابط والقوانين التي مازالت صارمة حتى يومنا هذا والتي يحددها ويشرف على تنفيذها رجال الدين .. إلا أن الإبداع من خلال الضوابط والقوانين أحياناً يكون أكثر قوة وتألّقاً .. وكما أثبت تاريخ الفن عبر الزمن .



(شكل ٧٧) باتوراما من الأعمال الفنية في خلفية مذبح
كنيسة الآباء اللعازاريين بشارع السبع بنات، ١٨٩٤م

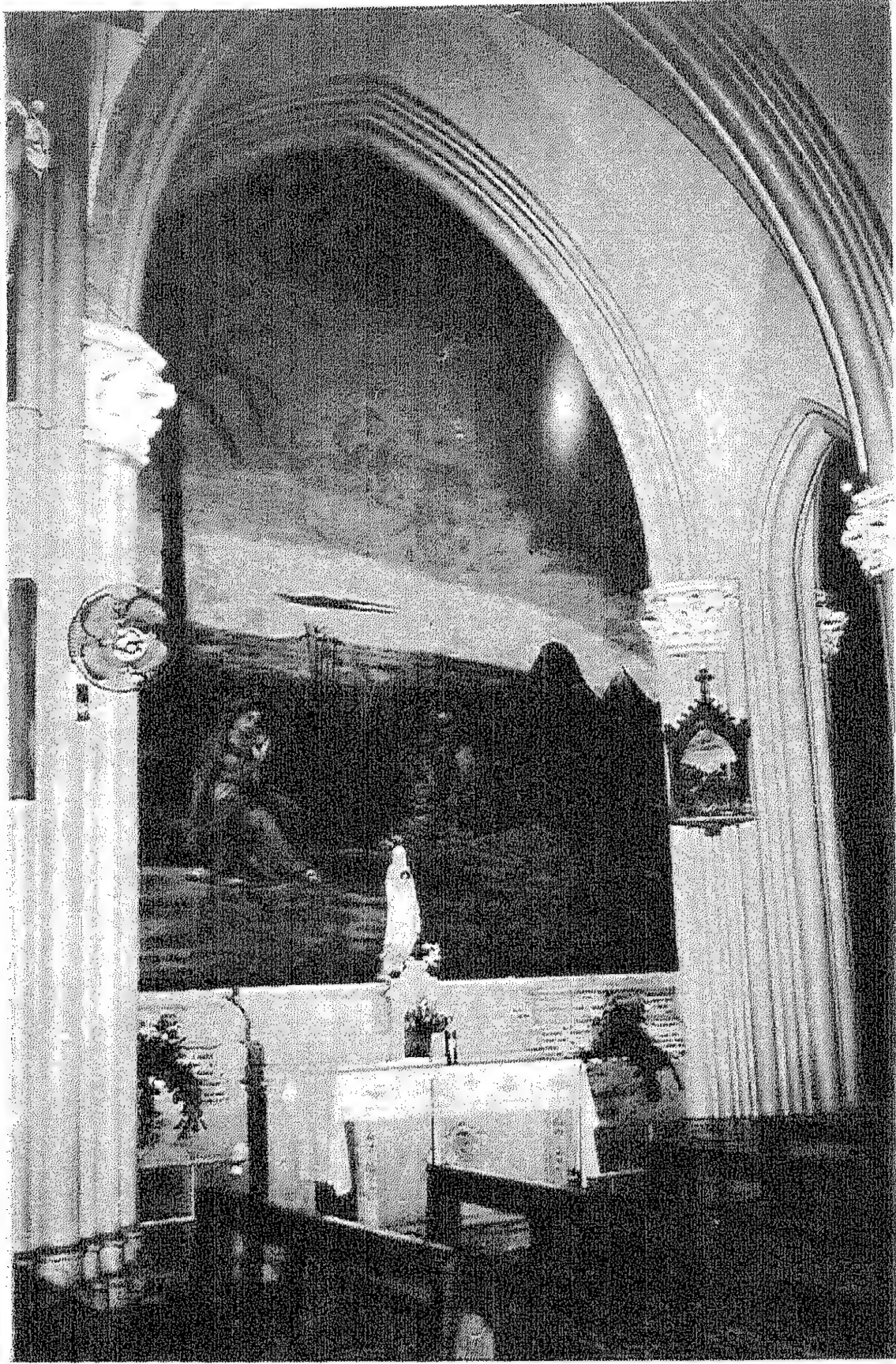


(شكل ٧٨) تصوير جدارى فى خلفية مذبح كنيسة ملجأ
 (أزيل Azile) بمحرم بك الكاثوليكية، والعمل يمثل صلب المسيح
 وقد وُقِع بتاريخ ١٩١٥م

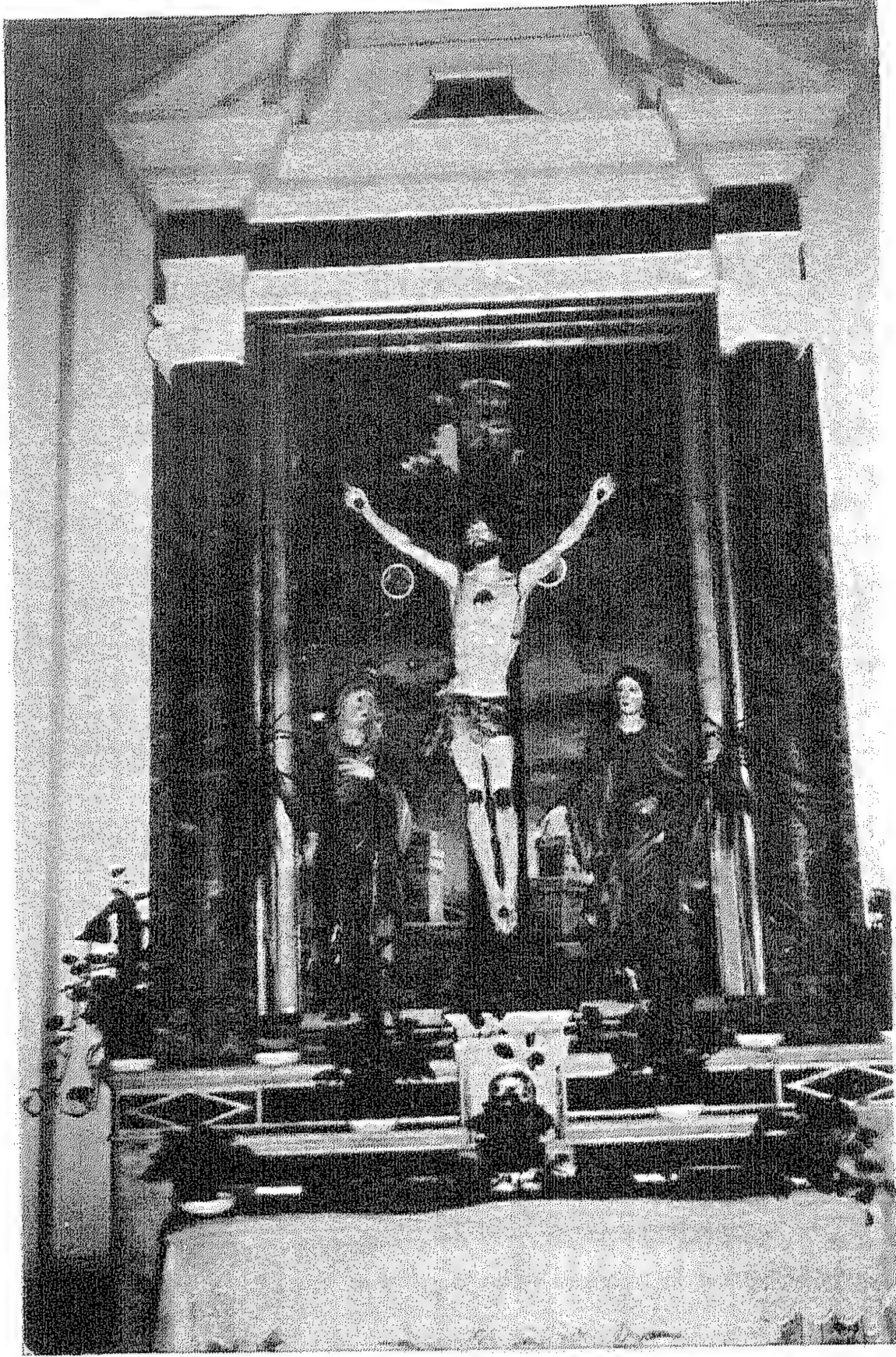


(شكل ٧٩) حجاب الأيقونستا بكنيسة (سيدة الفياح)

للروم الكاثوليك بشارع القائد جواهر الصقلي



(شكل ٨٠) أحد الهياكل الجاقية بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسي
بكنيسة الآباء اللعازيين بشارع السبع بنات



(شكل ٨١) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسي
 بكاتدرائية القديسة كاترين من تصميم الفنان المالطي سالفاتور جات
 Salvatore Gatt عام ١٨٥٠م؛ حسب ما جاء في الكتيب الخاص بالكاتدرائية

كاتدرائية القديسة كاترين
(Sainte Catherine) Cathedral
(الطائفة اللاتينية)

تعتبر القديسة كاترين من الشخصيات التي تتناول الكنائس المسيحية بأغلبية مذاهبها قصتها وتعتبرها من أبطال تاريخ الديانة المسيحية ،وهى ذات أصل سكندري ولدت بالقرن الثالث الميلادى فى عائلة عريقة ..وقد هيا لها والدها كل سبل الفلسفة والعلم والتربية إلى جانب ما قد حظت به من جمال وغنى..وتحكى الكنيسة الكاثوليكية كيف رفضت كاترين جميع الأشراف الذين قد تقدموا لخطبتها ..وقد رفضت فى ذلك الوقت أن تعتنق المسيحية وظلت على وثنياتها ..إلى أن حدثها أحد النساك عن السيد المسيح وكيف أنه الوحيد الذى سيكون أهلاً لها ..فاشتاقت إلى معرفته وهامت به ..وبالفعل ظهرت لها العذراء مريم وبصحبته يسوع يبتسم لها ويقبلها عروساً له ...

وأثناء حركة الاضطهادات التى شنتها الإمبراطورية الرومانية ضد المسيحيين ..تصدت كاترين إلى حاكم الاسكندرية والإمبراطور ورفضت الانصياع إليه ودعته إلى نبذ ضلال الوثنية والكف عن اقتراف المزيد من الجرائم فى حق النساء ...

وقد أعجب الإمبراطور بثقاقتها العالية رغم صغر سنها فدعا إلى مناقشتها نخبة من العلماء علّها تنكر دينها وترضخ لأوامره ،وقد دارت المناقشات حامية بينها وبين علماء الوثنية ..فاستطاعت أن تسخف من كل آرائهم وتقوهم واحدا تلو الآخر إلى الإقرار بضلال الوثنية والاعتراف بالمسيح ..مما جعل الإمبراطور يأمر بحرق جميع هؤلاء العلماء ..كما أمر بأن تُجلد القديسة كاترين وتحبس فى أكثر السجون قسوة ..ولما أصرت على موقفها أمر بأن تعذب بواسطة العجلات التى قد غرزت بدوائرها الخارجية مسامير تنهش لحم جسد القديسة كاترين ..غير أنها لم تصب بأذى فأمر بقتلها بحد السيف فى الخامس والعشرين من نوفمبر عام (٣٠٧م) ..فطارت نفسها إلى السماء ونقل الملائكة جسدها إلى جبل سيناء حيث اكتشفه الرهبان بعد خمسة قرون ..ومنذ ذلك الحين تسمى الدير هناك باسمها ..

ومن هذه القصة نستطيع أن ندرك مدى أهمية هذه القديسة فى تاريخ الديانة المسيحية ..كما يتضح سبب رسم العجلة دائماً إلى جانبها فى أى من الأعمال الفنية التى تصورها كرمز

خاص بها.. أما الكتاب الذى يظهر معها أحيانا فهو دلالة على العلم والثقافة التى كانت تتمتع بهما القديسة كاترين .. وغصن الزعف يدل على الاستشهاد فى سبيل الدين .

وكاتدرائية القديسة كاترين بمنطقة المنشية الصغرى يعتبرها رجال الدين أما للكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية وربما يكون ذلك لأنها أقدمهن عمرا.. ففى عام (١٨٣٤ م) قد تم وضع حجر الأساس للكنيسة بعد أن صرح محمد على باشا بإقامتها على الأرض الموجودة عليها حاليا .. وكان ذلك بعد عدة محاولات للرهبان الفرنسيين الذين كانوا قد حضروا إلى مصر منذ عام (١٣٢٠م) ..

وينسب اسم هؤلاء الرهبان فى الأصل إلى القديس فرنسيس **François d'Assise** مؤسس الرهبنة الفرنسيكانية بإيطاليا وقد كان هذا القديس من أبناء أحد أثرياء التجار بإيطاليا وقد قام بعمل ثورة روحية ضد الأثرياء عندما أحس باحتياج الفقراء وأخذ يوزع أمواله عليهم .. وقد ألحقت بكنيسة سانت كاترين مدرسة (وهى موجودة حاليا إلا أنها لم تعد تحت إشراف الرهبان) وهى تلك المدرسة التى استضافت الرهبان **Les Frères** الذين اتخذوا فيما بعد مقرهم بكلية سان مارك بالشاطبي .. والهدف لهؤلاء الرهبان جميعا هو توصيل رسالة الحب وخدمة المجتمعات وتنويرها بالثقافة والعلم والإيمان .. ولكنهم يختلفون عن بعضهم البعض فى كيفية أداء هذه الرسالة .. فرهبنة ال **Freres** تعتمد فى خدمة المجتمع على تربية وتعليم النشء الجديد سواء إن كان من الأغنياء أو الفقراء على حد سواء .. أما الرهبان الفرنسيين فكان خدمتهم للمجتمع أكثر شمولية من خلال التعامل مع مشكلات الفقراء والمحتاجين بشكل مباشر وتوفير جميع الحلول الممكنة لهم .

والكنيسة يعد بناءها من أهم التحف المعمارية الموجودة بمدينة الاسكندرية .. فقد قام بعمل تصميماته المهندس الإيطالي الراهب **Fra Serafino da Baceno** * سيرافينو دا باتشينو * ، ويذكر أن الواجهة الخارجية الموجودة حاليا .. وقد تم افتتاحها يوم ٢٥ نوفمبر (١٨٥٠م) ، ويذكر أن الواجهة الخارجية الموجودة حاليا بالكنيسة (شكل ٨٢ ص ٢١٦) تعتبر حديثة العهد .. فقد تم إقامتها عام (١٩٢٧م) لتكون واجهة

* وذلك حسب ما جاء فى الكتيب الخاص بالكاتدرائية والذى أعده الرهبان الفرنسيين .

تحمل العديد من القيم الفنية التشكيلية تفوق بكثير الواجهة القديمة جمالاً وفخامة ،وهى تحمل توقيع الماڤولون (أبناء باربييه P.Barbier Fils) ..

والجدير بالذكر أن تصميم هذه الواجهة من أوضا الأمثلة التى تؤكد نقل المعمارين عن التصميمات الأوروبية ..فهو كثير الشبه من واجهة كنيسة القديسة سوزانا Santa Susanna بروما (شكل ٨٣) (١٥٩٧-١٦٠٣م) من تصميم المعمارى ماديرنا Maderna ،وهو تصميم منقول أصلا عن واجهة كنيسة يسوع بروما (١٥٧٥-١٥٨٤م) (شكل ٨٤) التى يلاحظ فيها التأثير ببعض الأساليب الكلاسيكية وقد صممها المعمارى فينيولا Vignola ..وهى تتبع طراز النهجية mannerism* وقد تأثر بها العديد من المعمارين فى تصميماتهم لمئات من الكنائس الأوروبية ..إلا أن واجهة كنيسة القديسة سوزانا قد اقتربت من حس الباروك بشكل واضح ..وبها تأكيد صريح على استخدام العناصر المعمارية الكلاسيكية ..وهو ما ينطبق على واجهة كاتدرائية القديسة كاترين .

والكنيسة مصممة على شكل صليب لاتينى صريح ..حيث تتخذ القبة الموجودة بها مركز هذا الصليب (شكل ٨٥) .. ويعتمد التصميم الداخلى للكنيسة على الطراز البيزنطى فى الجزء الخاص بالقبة المركزية وقد أحيطت بعدة فراغات ثانوية ترتكز على أقواس نصف دائرية من الجانبين وقبة صغيرة بىضاوية الشكل جميعهم فى مستوى أقل من القبة الرئيسية كما يبدو فى (الشكلين ٨٦، ٨٧) ..بينما استخدمت الأعمدة الأيونية خارجياً وداخلياً ليكتمل عددهم بالأروقة الجانبية إلى ستة أعمدة ..مما سمح بإقامة هياكل صغيرة بين كل عمودين .. ويفصل بين كل هيكل وآخر جدار سميك تتخلله فتحة تشبه البوابة للمرور الداخلى (شكل ٨٨) ..وقد كان دعم تكلفة تصميم وتنفيذ هذه الهياكل يعتمد على تبرعات مختلف الجاليات الأجنبية ذوى المذهب الكاثوليكى التابعين للطائفة اللاتينية .

وقد رمت الكنيسة فى منتصف التسعينيات من القرن العشرين تقريباً ..ولكن للأسف من قبل فريق تابع لمكتب هندسى مصرى لم يتبع الأصول المفروضة لمثل هذه الأنواع من الترميمات التى يجب وأن تتقيد بالطراز الأصلى .. وبالرغم من أن الدعم المالى كان من قبل الفاتيكان إلا أنه

كان هناك سوء لتقدير الأساليب اللائقة بطراز المبنى .. فيظهر لنا على سبيل المثال فى (الشكل ٨٩) والذى قد تم التقاطه فى عام (١٩٩٤م) الفرق واضحاً بين خامة ودرجة الجدران اللونية السابقة على الترميم وبين الشكل السابق .. فالجو المحيط بالمتعبد داخل الكنيسة كان يتميز بقلّة الإضاءة ليعطى مزيداً من الإحساس بالصوفية والخشوع .. بينما تحولت فى الشكل السابق درجة الجدران الواحدة وهى الرماديات إلى زخارف ملونة بدرجات ناصعة من الأبيض والفيروزى .. فتغير الكثير من الحس التشكيلي الذى صممه الفنان ليتلاءم وجو العبادة بالكنيسة .

والكنيسة بها العديد من الأعمال الفنية ما بين تصوير زيتى ونحت وتصوير جدارى متنوع التقنيات وغير ذلك من حليات معمارية .. غير أن هذه الأعمال الفنية تختلف من حيث قيمتها الفنية فمنها ذو المستوى العالى ومنها المتواضع .. كما أن تواريخ إهداء أو تنفيذ هذه الأعمال يختلف من واحد إلى آخر .. وكذلك بالنسبة للفنانين الذين قد قاموا بتنفيذها فهم شخصيات مختلفة أيضاً .. مما جعل هناك تنوع واضح فى أساليب واتجاهات هذه الأعمال .. ومنها ما يحمل توقيعاً باسم الفنان المصمم .. أو قد سجل اسمه فى الكتيب الخاص بتاريخ الكنيسة .. ومنها ما لا ينسب إلى أحد بالمرّة.

فمنطقة المذبح الرئيسى - على سبيل المثال - والموجه ناحية الشرق مفتوحة وتزين خلفيتها لوحة من التصوير الزيتى (الشكلين ٩٠، ٩١) وهى من أعمال الفنان جيو فاني إندر **Giovanni Ender** - حسب توقيع الفنان للعمل - .. عام (١٨٤٧م) وقد أهداها إمبراطور أستراليا فرانسيسكو جيزيب الأول **Francesco Giuseppe** الى الكنيسة وهى تصور القديسة كاترين أثناء مناقشتها للعلماء ومحاورتها لهم .. وهو مشهد شهير عادةً ما تصور من خلاله القديسة كاترين .. كمثال ذلك المشهد الموجود فى إحدى نوافذ كنيسة كلية سان مارك بالشاطبي .. والجدير بالذكر أن خلف المذبح مباشرة يرقد جثمان فيتوريو إمانويل الثالث **Vitorio Emanuele Disavola** ملك إيطاليا والذى عاش فيما بين (١٨٦٩-١٩٤٧م) .. مما يشكل أهمية سياحية كبيرة لهذه الكنيسة .. ولكنه للأسف لم يتم استغلالها فى ذلك المجال كما يجب، وهذا الملك هو آخر الملوك الإيطالية .. والذى قد اختار مصر مكاناً لنفيه بعد الحرب العالمية الثانية ...

كما أن الكنيسة تحتوى على العديد من التحف الفنية الأثرية التى تم إهداءها من قبل ملوك وأمراء العديد من البلدان .. إلا أن الكثير من هذه الهدايا تقبع فى مبنى كنيسة صغيرة ملحقة بالكنيسة الرئيسية .. وبها العديد من أعمال التصوير الجدارى التى لم أتمكن من تسجيلها وتصويرها .. نظرا لسياسة إدارة الكنيسة التى حالت دون ذلك ، ويرجع عدم استخدام هذه الأعمال والتحف الى أن الكنيسة الكاثوليكية بمصر بعد الستينات من القرن العشرين قد مالت إلى عدم المغالاة فى استخدام الفنون بداخل الكنيسة .. والتركيز على التعبد والتأمل .. مع الاحتفاظ بالطابع الخاص بها .. وخاصة فى ظل إدارة رجال الدين المصريين بعد استلامهم أماكن رجال الدين الأجانب .

* والكنيسة بها عدد من أعمال التصوير التى نفذت بأسلوب التصوير على الأسطح الجصية .. فكما يبدو فى (الشكل ٩٢) يوجد أعلى الحنية الموجودة خلف المذبح ثلاث أشكال مثلثة من التصوير الزيتى على الجبس المصيص .. وهم رموز للفضائل الإلهية الثلاث .. (الرجاء) وهو الشكل الأيمن من الصورة والذى يجسده ملاك يتعبد ويتضرع .. ثم (الإيمان) فى الوسط وتجسده فتاة تحمل القربان المقدس .. بينما يصور الشكل الثالث (المحبة) (شكل ٩٣) وتمثله فتاة تحمل طفلا وتمتد يدها بثمره كناية عن الكرة الأرضية المشتعلة بالمحبة أو القلب يسوع، وهذه الأعمال الثلاثة لفنان واحد هو كارلو تيرمينيون Carlo Thermignon والذى قام بتنفيذهم عام (١٩٠٢م) * .. وبهم العديد من الشروح التى تحتاج إلى ترميم جيد .

وتتمتع هذه الأعمال الثلاثة بقدر كبير من الأداء الجميل والاتزان والنسب التشريحية الجيدة .. كما أنها تشكل اتجاها مختلفا عن باقى الحنيات التى تم التصوير عليها فى الكنائس الكاثوليكية التى تم دراستها .. حيث أنه عادة من يتم تمثيل إما السيد المسيح أو العذراء مريم وهى تحمل السيد المسيح سواء إن كان ذلك بالتصوير على اختلاف تقنياته أو النحت .. ولكن الوضع مختلف فى هذه الكنيسة حيث يمثل المسيح من خلال عمل نحى يعلو المذبح الجانبى بالكنيسة وكذلك العذراء مريم التى يجسدها عمل نحى آخر أعلى المذبح المواجه لتمثال السيد المسيح .. وبالرغم من أنه فيما سبق ومنذ حوالى ستة أعوام كان قد تم التقاط صورة للمذبح

الرئيسى وهو يحمل تمثالا صغيرا للسيد المسيح (شكل ٩٤) .. إلا أن لوحة القديسة كاترين التى تناقش العلماء والمشاهد الثلاثة العلوية ظلت البؤرة الرئيسية بالمذبح الرئيسى بالكنيسة .

أما الجزء الذى يعلو المذبح وهو عبارة عن قبة بيضاوية منخفضة فى مستواها عن القبة الرئيسية (شكل ٩٥) .. ويتوسطها دائرة تم تلوينها على الجبس المصيص وقد كتب عليها الثلاثة حروف JHS (شكل ٩٦) والتى ترمز إلى جملة (يسوع الإنسان المنقذ) .. وباللاتينية Jesus Hominis Salvatore وهى جملة كثيرا ما تتكرر بالكنائس الكاثوليكية وموجودة على سبيل المثال بالزجاج الملون بكنيسة كلية الميردى ديو بوابور المياه وهى ترمز إلى نفس المعنى ولكن بالفرنسية .

وينبعث من الحروف الثلاثة أشعة ذهبية .. كناية على انبعاث الحياة والإيمان للعالم أجمع .. كما يتخلل هذه الأشعة إثنتى عشر شعلة حمراء دلالة على تلاميذ السيد المسيح الذين قد كان لهم فضل فى نشر أصول الديانة المسيحية .. ويحيط بهذه الدائرة أربعة دوائر صغيرة بها رسوم لوجوه أربعة من الملائكة (شكل ٩٧) .. رمزا إلى جهات الأرض الأربعة التى قد وصلت إليها هداية السيد المسيح وهو نفس الرمز الذى استخدمته الكنيسة الأرثوذكسية والذى سبق وأشرنا إليه من قبل .. ويستعين الفنان باستخدامه للرموز فى هذه المنطقة من الكنيسة على تزيينها .. إلى جانب أن استخدامها هنا لا يشئت نظر المتعبد .. فيكون هناك وجوب للتخليص والتركيز على الصلاة .

ومن أعمال التصوير التى تم تنفيذها بالمواد الملونة فوق الجبس المصيص .. عملين كل منهما عبارة عن جدارية تصل مساحتها إلى حوالى ٢×٢,٥ متر على الجدارين الجانبيين من الهيكل الرابع بالرواق الأيمن من بهو الكنيسة الرئيسى (شكل ٩٨) .. وفى هذا الهيكل بانوراما فنية تشتمل على أعمال النحت والتصوير الجدارى والزخارف .. إلى جانب البناء المعمارى للهيكل والذى يتميز بفخامة ورصانة عالية (شكل ٩٩) ، والهيكل يمثل القديس أنطونيوس البدوانى Saint Antoine de Padoue وهو من الآباء الفرنسيسكان والذى ذاع صيته من أراضى البرتغال إلى باقى البقاع التى تتبع المذهب الكاثولىكى .. وقد عاصر هذا القديس نظيره فرنسيس مؤسس الرهبنة الفرنسيسكانية بإيطاليا .. وتحكى اللوحتين الجداريتين اثنتين من معجزات القديس أنطونيوس البدوانى .

واللوحة الجدارية الأولى على الجدار الأيمن من الهيكل .. تسمى قصتها (بلفظ العجائب) (الشكلين ١٠٠، ١٠١) تمثل إحدى السيدات وقد انشغلت عن طفلها بالدار .. أثناء استماعها لحديث القديس أنطونيوس البدواني بالخارج وهو يعظ الناس .. وعندما دخلت إلى ابنها وجدته بداخل الإناء الذى تغلى به المياه .. ولم يصبه أذى ...

أما اللوحة الجدارية الثانية على الجدار الأيسر من الهيكل .. وتسمى (بمطرقة الهراطقة) .. حيث كان القديس أنطونيوس البدواني عالما فى اللاهوت وقد أوكلت إليه الكنيسة آنذاك الرد على أقوال وأكاذيب الكفرة والمرتدين ووعظهم بالحق .. وعندما فعل ذلك سخرؤا منه ولم يسمعوا له .. فأدار لهم ظهره وأخذ يدعو ربه ويردد المواعظ وكلام الدين .. (الأشكال ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤) فصعد السمك أعلى سطح المياه ليستمع إليه فكان لهؤلاء الهراطقة أن يؤمنوا بما جاء به القديس أنطونيوس البدواني .. والمقصود بالمطرقة فى هذه القصة هو لسان القديس أنطونيوس .

ومن الملاحظ فى كلا هذين العاملين هو أنهما ذوى مستوى فنى أقل من الثلاثة أعمال الموجودة أعلى الحنية الموجودة وراء المذبح الرئيسى .. وذلك من حيث التحضير الخاص بالسطح وكثافة اللون الضعيفة .. وبالرغم من أن الأسلوب الأدائى المتبع فى التصوير لهذين اللوحتين واحد .. إلا أن الجدارية الأولى يقل فيها المستوى الفنى بشكل واضح .. من حيث الخط الخارجى للرسم والتلوين والنسب التشريحية .. بل إنها تبدو وكأنها غير مكتملة .. فيبدو وكأنه اسكتش ملون ... فى حين اهتم الفنان فى اللوحة الثانية بتفاصيل الملابس والتعبير على وجوه الأشخاص والمنظر الطبيعى فى خلفية العمل .

وهذه البانوراما الفنية الموجودة بهيكل القديس أنطونيوس البدواني من تصميم الفنان ساليزيو بيجراسى Salesio Pegrassi عام (١٩١٤م) * .. إلا أن العاملين الذين قد تم تناولهما لا يبدو عليهما أنهما من نفس تصميمات الفنان ذاته .. حيث تختلف درجة الإتقان فى الأعمال بشكل واضح .. أو أنهما كانا ذى مستوى فنى عالى ورمموا بأسلوب غير جيد فتحولا إلى مثل هذه الحالة .

* - حسب ما جاء فى الكتيب الخاص بالكاتدرائية والذى قد أعده الآباء الفرنسيسكان.

* كذلك من تقنيات التصوير الموجودة بالكنيسة هو التصوير على الألواح الخشبية بالألوان الزيتية ثم تثبيتها في الأسقف أو التصوير على خامات تشبه الورق المقوى ثم تثبيتها على الخشب والذي بدوره يتم تثبيته في الأسقف.. لتبدو في النهاية وكأنها تصوير على الجص.. وهو ما يصبح نوع من أنواع التحايل التقني الذي يقوم به الفنان ليستغل به العمل جداريا.. ويخرج من كونه مجرد عمل من أعمال التصوير الزيتي الذي يمكن نقله من مكان إلى آخر..، ويتحول الى عمل من التصوير الجداري الذي يصمم خصيصا لمكان أو موقع معين من العمارة لا يمكن تغييره.. كما أن الفنان عندئذ يكون قد وفر على نفسه مشاكل التقنية التي هي إحدى مميزات التصوير الجداري..، إلا أن هذه المميزات هي ذاتها أهم الخصائص المرتبطة بالتصوير الجداري والتي يقدم من خلالها العمل الإبداعي.. وهو بدوره يعد من أفضل صور الفن التشكيلي ارتباطا بالعمارة من حيث ملاءمته للأسطح المعمارية من ناحية ومن حيث قدرته على مواجهة العوامل الجوية والزمنية من ناحية أخرى .

ومن الأعمال التي قد نفذت بهذا الأسلوب الأشكال الأربعة الموجودة أسفل مستوى القبة الرئيسية (الشكلين ١٠٥، ١٠٦) ويمثل كل شكل منها أحد الإنجيليين وبجواره الرمز الذي يشير إليه (القديس متى ورمزه الملاك، القديس مرقس ورمز الأسد، القديس لوقا ورمزه الثور.. ثم القديس يوحنا ورمزه النس) وفي الشكل الذي يمثل القديس مرقس (شكل ١٠٧) وبجواره الأسد.. تبدو لنا من خلال هذا الشكل آثار الترميم به وخاصة في خلفية الشكل ذات اللون الأزرق حيث يظهر أثر الفرشاة.. والهالة الصفراء حول رأس القديس وقد اشتد لونها بدرجة لا تتلاءم مع المجموعة اللونية الموجودة بالعمل.. وقطر الدائرة يصل إلى حوالي ١,٢٠ متر تقريبا .

ومن الأعمال التي تم تنفيذها على أسطح خشبية دائرية أيضا.. أربعة مثبتين على التوالى على سقف الكنيسة الذي يعلو الإيوان الرئيسي بها (الشكلين ١٠٨، ١٠٩) وتمثل هذه الأعمال بعض القديسين ومنهم الأنبا أنطونيوس Antonios (شكل ١١٠) أبو الرهبان وهو ذو أصل سكندري ويعتبر أول من عرف الرهبنة وحياة العزلة بالصحراء.. كما أنه من الشخصيات التي تعرفها جميع المذاهب المسيحية.. وقد تم تناول أحد الأعمال التي تمثله في أيقونة بالكنيسة الأرثوذكسية من قبل .

ومن هذه الأعمال أيضاً القديس استفانو Stefano (شكل ١١١) وتعتبره الكنيسة الكاثوليكية أول الشهداء المسيحيين من بعد صلب السيد المسيح ، ويتضح لنا من خلال هذين الشكّلين أن هذه الأعمال الأربعة بحالة جيدة لم تمتد إليهم الأيدي بدعوى الترميم .. فتبدو الألوان قوية والرسوم متزنة .. وبالرغم من أن الموضوع يقتصر على إحياء ذكرى شهيد أو قديس .. إلا أن هناك إحساس بالقيمة التعبيرية في الأشكال .

* لم تقتصر أعمال التصوير الجداري بالكنيسة على ما سبق فقط .. فهناك عملين من الفسيفساء على درجة عالية من المستوى التقني والفني .. وهما على جانبي الهيكل الرابع على الجانب الأيسر من بهو الكنيسة الرئيسي .. وهذا الهيكل أيضا يحتوى على بانوراما من الأعمال الفنية (شكل ١١٢) حيث يتوسطه تمثال للسيد المسيح وهو فاتحاً لذراعيه وتعلو رأسه جملة ما يعنى تعالوا جميعاً عندي venez tous a moi ..

والعمل الأول منهما على الناحية اليمنى من الهيكل يمثل "القلب يسوع" - وهو اسم العمل الفني - وقد تجلى إلى القديسة مرجريتا التي كانت تحبه وتتغنى بقلبه وحبه إلى العالم (شكل ١١٣) .. ونرى في منتصف صدر السيد المسيح ما يشبه القلب .. لونه أحمر نابضاً بالأشعة دلالة على الحب والتسامح .. ويظهر في الشكل القديس فرنسيس مؤسس الرهبنة الفرنسيسكانية وهو شفيع القديسة مرجريتا الذى كانت تتمثله دائماً لتتقرب من قلب السيد المسيح .. كما يظهر في العمل اثنان من الملائكة بالجزء العلوى منه ..

ويتضح لنا من خلال التفصيلية (الشكل ١١٤) التمكن العالى لدى الفنان من حيث المحافظة على الروح العفوية للفسيفساء وفي نفس الوقت الاهتمام بالتفاصيل والتنوع والتدرج اللوني والتداخل المحسوب للخطوط مع بعضها البعض دون أى تشويش .. كما أن هناك تأكيد على الخط الخارجى للأشكال عن طريق التباين بين المساحات اللونية .

ويتبع الفنان تماماً هذا الأسلوب في العمل الآخر الموجود على الجدار الأيسر من الهيكل (الشكل ١١٥) .. والذى يصور القديس فرنسيس فى المنتصف ليشكل محور العمل الرئيسى .. يحفه ملاكين ويظهر فى الجزئين الأوسط والسفلى كل من الكاردينال (رتبة فى الرهبنة) بون أفونتور Bon Aventure فى زيه الأحمر وأسفله القديس لوديفيك Ludovic أو الملك لويس التاسع

(ذلك الملك الذى قد أسرفى المنصورة أثناء الحملات الصليبية على الشرق) والقديسة كليير Sainte Claire ..* (شكل ١١٦) .

ويوضح هذا العمل التقسيم الذى تتبعه الرهبنة الفرنسيسكانية .. حيث أن الرهبنة الأولى هى التى يكون رهبانها من الرجال .. والرهبنة الثانية هى تلك الخاصة بالإناث .. ثم الرهبنة الثالثة وتسمى بالعلمانية أى الأشخاص الذين يعيشون حياة عادية اجتماعية .. متمثلين جميعا فى الثلاث أشخاص الذين ظهروا مع القديس فرنسيس فى نفس العمل ..

وتدل الأشعة الذهبية المنبعثة من أطراف وقلبي كل من السيد المسيح والقديس فرنسيس فى هذا العمل أيضا على الحب الإلهي .. وهذان العمالان هما الوحيدان بالكنيسة من حيث التقنية .. وقد قام بتنفيذهما الفنان الفرنسى أندريه بيير Andre Pierre * عام (١٩٣٨م) .. وقد نفذوا بخامة التيسرا tesserae وقطع القيشانى الملونة .. ويصل مقاس العمل الواحد منهما إلى حوالى ٣,٥×٢ متر .

ويعتبر الموقع الذى يتخذ هذه العمالان موقعا سيئا .. حيث لا يمكن رؤيتهما إلا عن قرب من الهيكل الموجودين به .. كما أن الأسلوب الذى قد نفذ به يميل إلى الحداثة بما لا يتفق مع الطراز العام للكنيسة .

* ولم تخلو الكنيسة من أعمال الزجاج الملون .. حيث توجد نافذة واحدة كبيرة بالجزء الخلفى من الكنيسة .. والذى قد أعيد تكوينه عام (١٩٢٧م) ضمن أعمال التجديد بالواجهة الخارجية من الكنيسة .. (شكل ١١٧) .. وهو من تصميم الفنان الألمانى زيتيم F.X.Zettlem وأسفل هذا التوقيع كلمة ميونخ أى أنه قد تم تنفيذه بألمانيا .

ولا أحد يعلم ان كان هناك فيما قبل أعمالا أخرى للزجاج الملون بالكنيسة .. حيث أن الفتحات الموجودة بالكنيسة - وهى صغيرة فى حجمها نسبيا وقليلة العدد - وخاصة تلك الموجودة أسفل القبة الرئيسية على سبيل المثال والتى توحى من خلال الإضاءة الخافتة المتسربة منها بأن هذه الفتحات كان ولا بد من أن تكون مصممة بالزجاج الملون .. وخاصة عندما نشاهد

* - كما يذكر الأنبا صفوت - بدير الرهبان الفرنسيسكان التابع للكاتدرائية .

* - حسب توقيع الفنان للعمل .

ذلك من خلال الصورة التى تم التقاطها عام (١٩٩٤م) قبل أعمال الترميم الأخيرة وقبل أن يتم تغيير الدرجات اللونية لأسطح الجدران والأسقف (شكل ١١٨) .

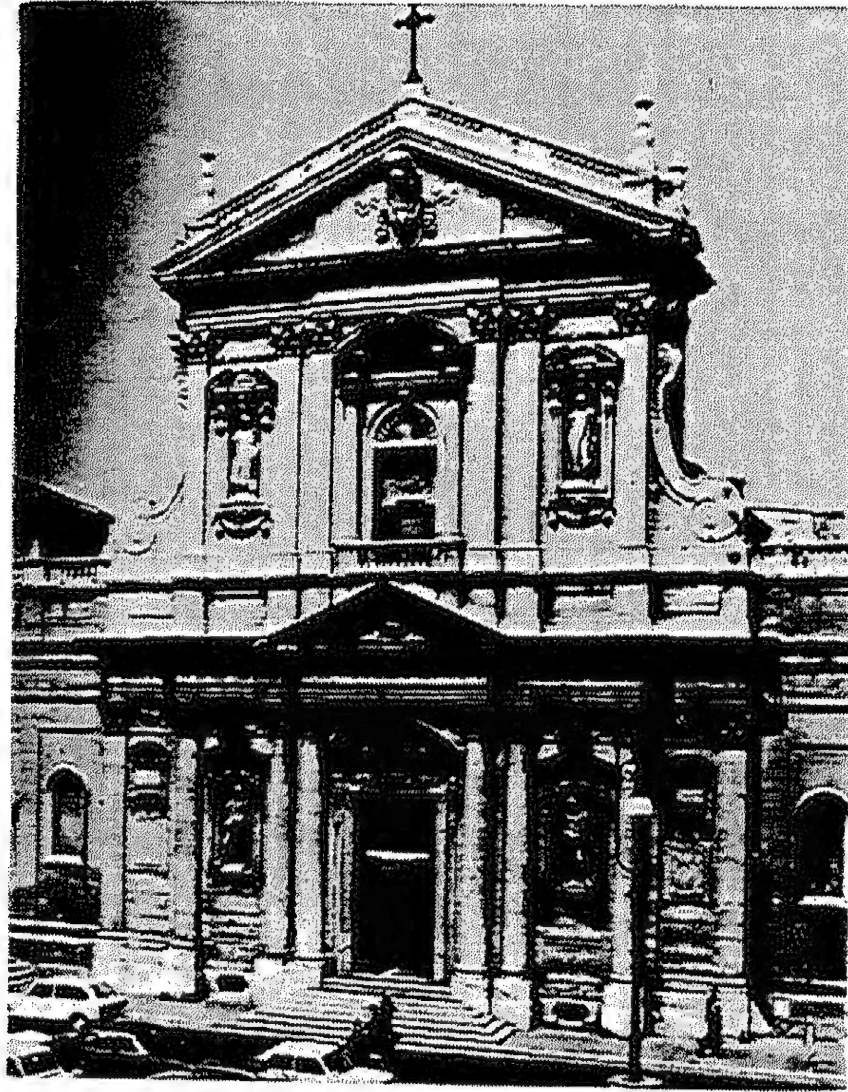
والنافذة الموجودة بالجزء الخلفى من الإيوان الرئيسى تمثل مشهداً للقديسة سيسيليا شفيعة الموسيقيين والغناء بالكنيسة .. وهى تعزف الموسيقى .. (الشكلين ١١٩، ١٢٠)، ونلاحظ هنا ارتباط الموضوع بالجزء الموجود فيه العمل الفنى .. حيث يتوسط الأرغول الموجود بخلفية الكنيسة، وهو اختيار متميز حيث أن النافذة الغربية بالكنيسة إذا ما وجدت عادةً ما تصور مشهداً للسيد المسيح .. لأنه وكما سبق وذكرنا أن هذه الجهة يرمز إليها عادة بيوم الحساب أو النجم أو النور الذى يطل على السفينة أو الإيوان الرئيسى الذى يضم المؤمنين فيضيء لهم الظلمات . والعمل يتميز بمستوى عالى من حيث التصميم الذى يقترب من أسلوب الفن الجديد Art Nouveau فيما يخص الزخارف المحيطة بالشكل .. وكذلك نلاحظ التنوع فى الدرجات اللونية والحس الرفيع فى التدرج ما بين الظل والنور والخلفية التى تظهر وراء القديسة ... كما أنه يحتل موقعاً هاماً جداً بالنسبة للكنيسة .. حيث أنه المنفذ الوحيد للإضاءة فى هذا الجزء الخلفى منها .. ويشكل بؤرة رؤية لدى خروج الأفراد من الكنيسة .

* وهكذا نجد أن بالرغم من قلة عدد أعمال التصوير الجدارى بكنيسة القديسة كاترين الكاثوليكية .. إلا أنها موجودة بتنوع فى التقنيات والأساليب الفنية .. وتبقى هذه الكنيسة من أهم الأماكن الدينية الخاصة بالمذهب الكاثولىكى بالمدينة .. دينياً من حيث إقامة شعائر العبادة ولكونها أقدم الكنائس التى أقامتها الطائفة اللاتينية بالاسكندرية .. واجتماعياً من حيث مساهمة الرهبان الفرنسيسكان المقيمين بالدير الملحق بها فى تقديم المساعدات للفقراء بالمجتمع وإقامة المشروعات الخيرية .. وأخيراً فنياً وتراثياً لما تشتمل عليه من عناصر تاريخية وجمالية .



(شكل ٨٢) واجهة كاتدرائية القديسة كاترين الكاثوليكية

بمنطقة المنشية الصغرى، ١٩٢٧م



(شكل ٨٣) واجهة كنيسة القديسة سوزانا

بروما - ١٦٠٣ م



(شكل ٨٤) واجهة كنيسة يسوع بروما - ١٥٨٤م



(شكل ٨٥) حيث تظهر فيه خلف الواجهة جزء من القبة

الكبيرة بالكاتدرائية ، ١٨٥٠م



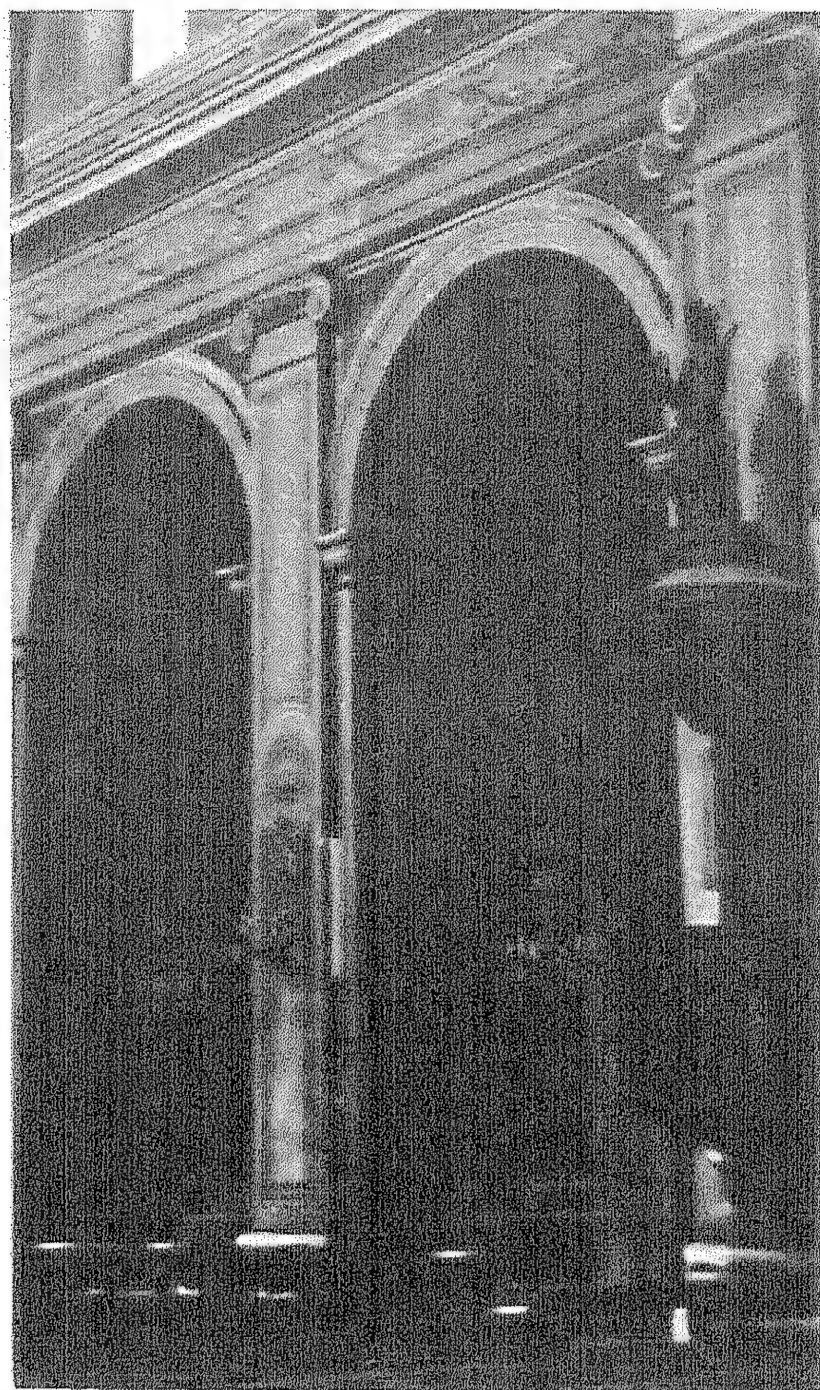
(شكل ٨٦) منظر عام للكاتدرائية من الداخل (أ)



(شكل ٨٧) منظر عام للكاتدرائية من الداخل (ب)



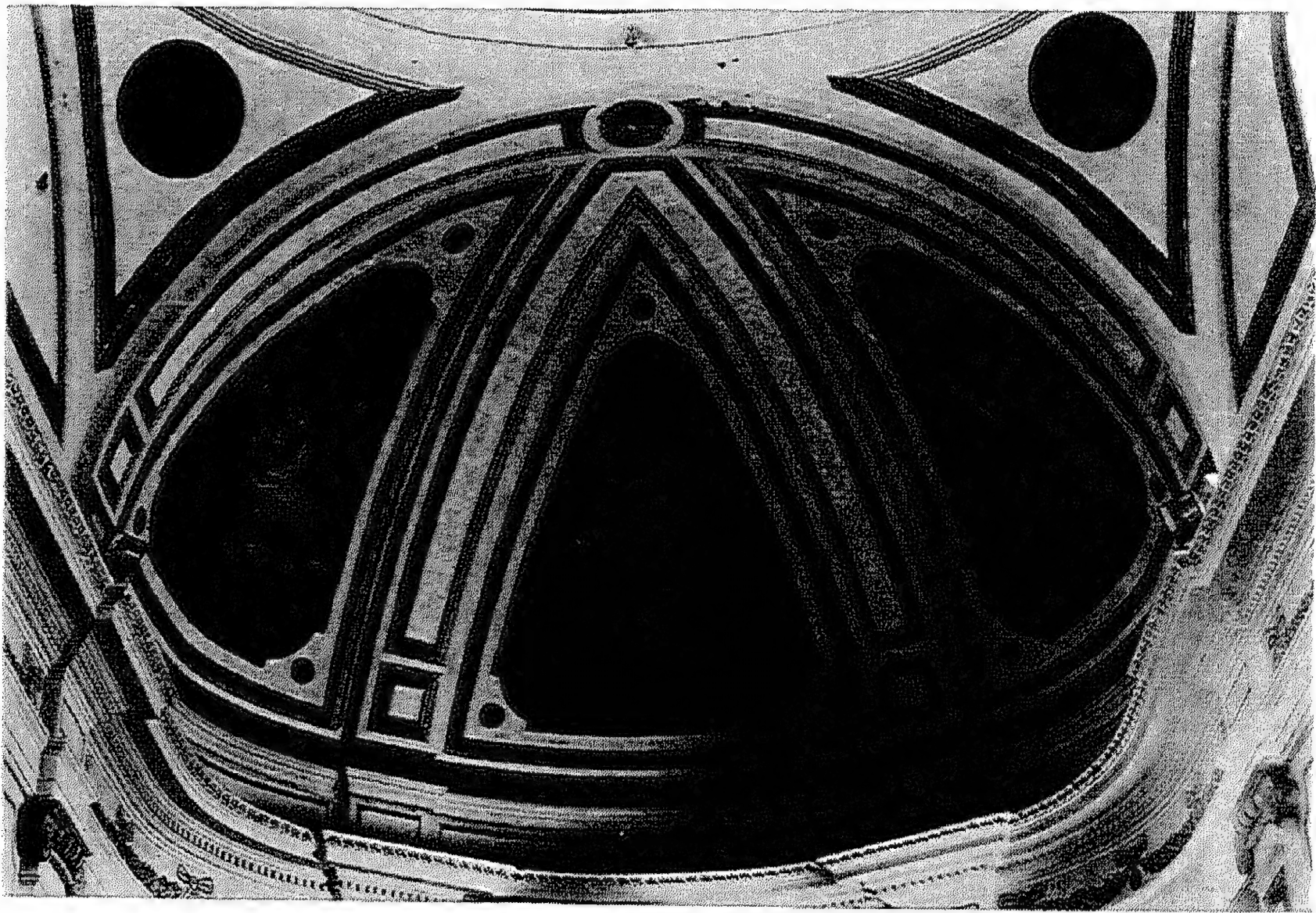
(شكل ٨٨) : لرواق الأيسر للمذبح الرئيسي



(شكل ٨٩) اندرجات اللونية الأصلية للجدران قبيل الترميمات



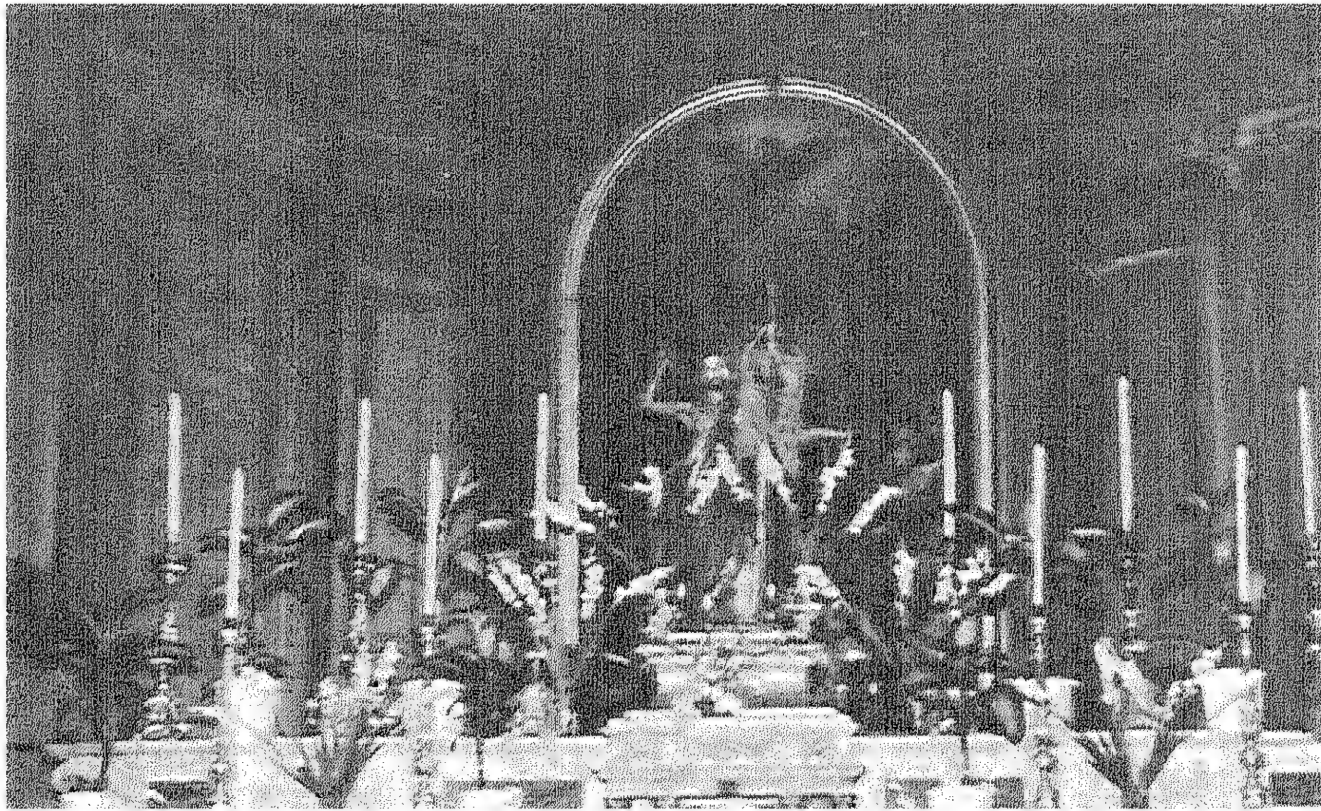
(شكل ٩٠) منطقة المذبح الرئيسي بالكاتدرائية



(شكل ٩٢) تصوير جدارى بالحنفية الموجودة أعلى البيكن

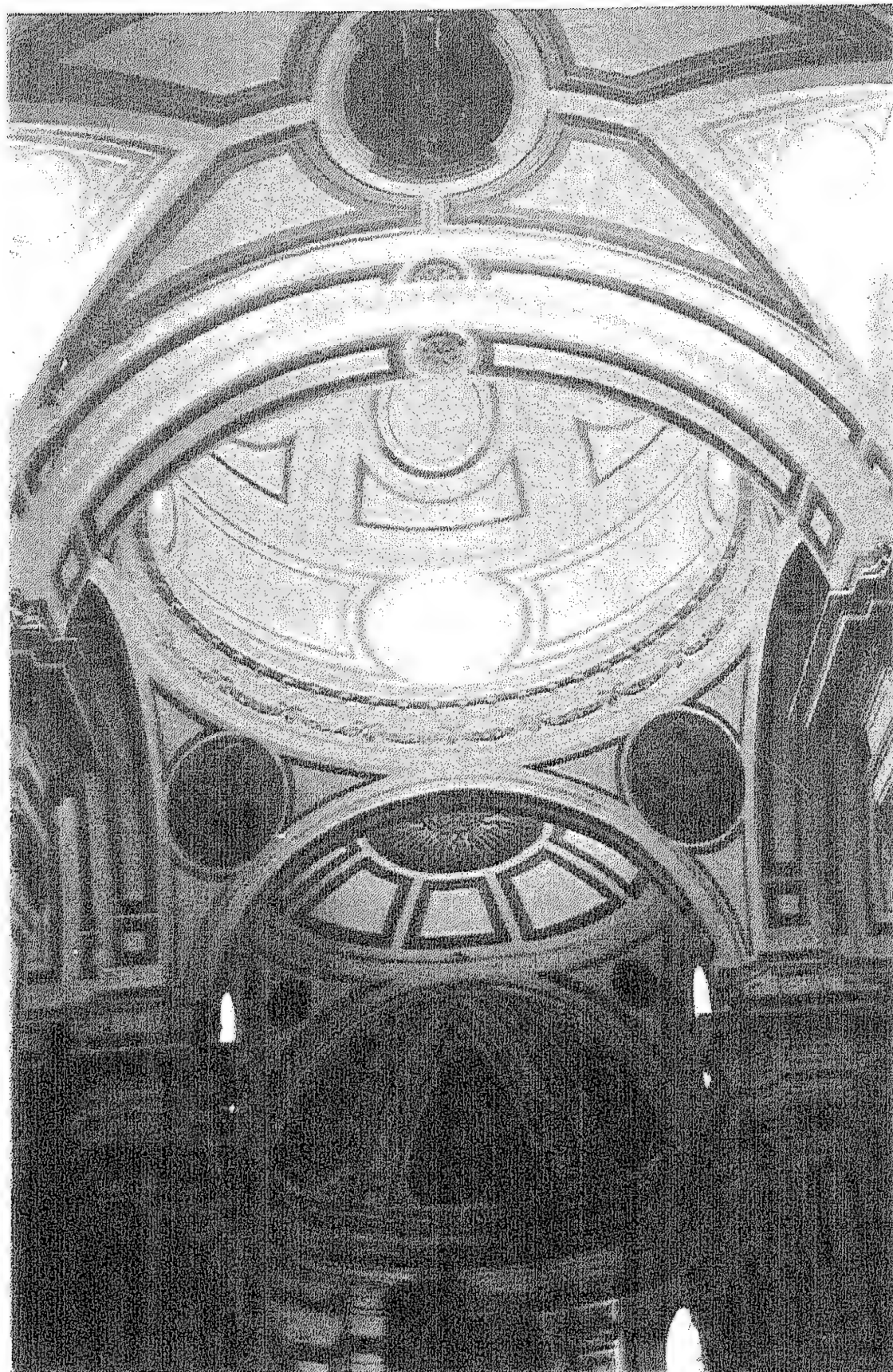


(شكل ٩٣) تفصيلية من العمل السابق



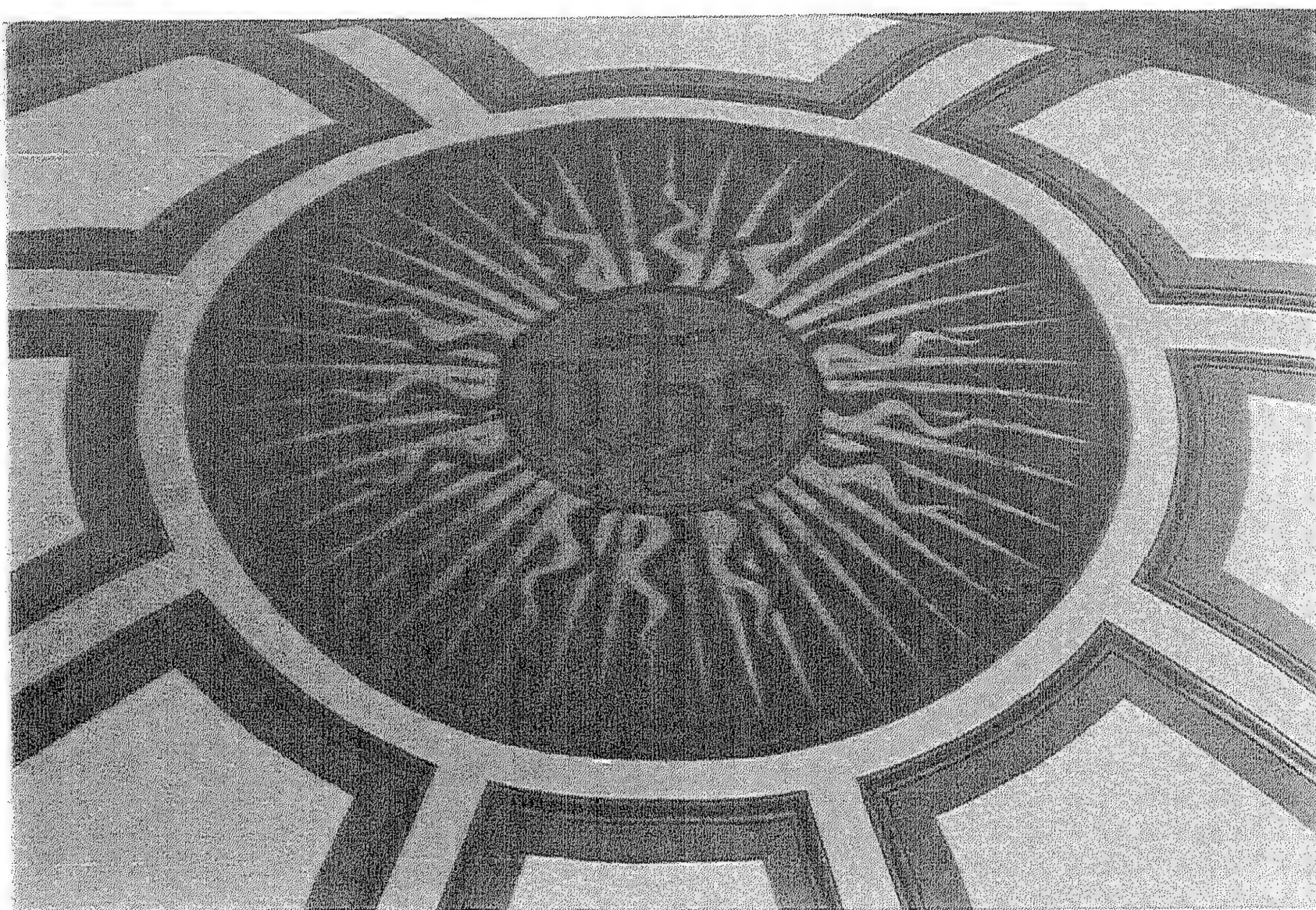
(شكل ٩٤) مجموعة من الشمعدانات يتوسطهم تمثال صغير للسيد

المسيح أعلى المذبح .. وهو مشهد تم التقاطه عام ١٩٩٤م

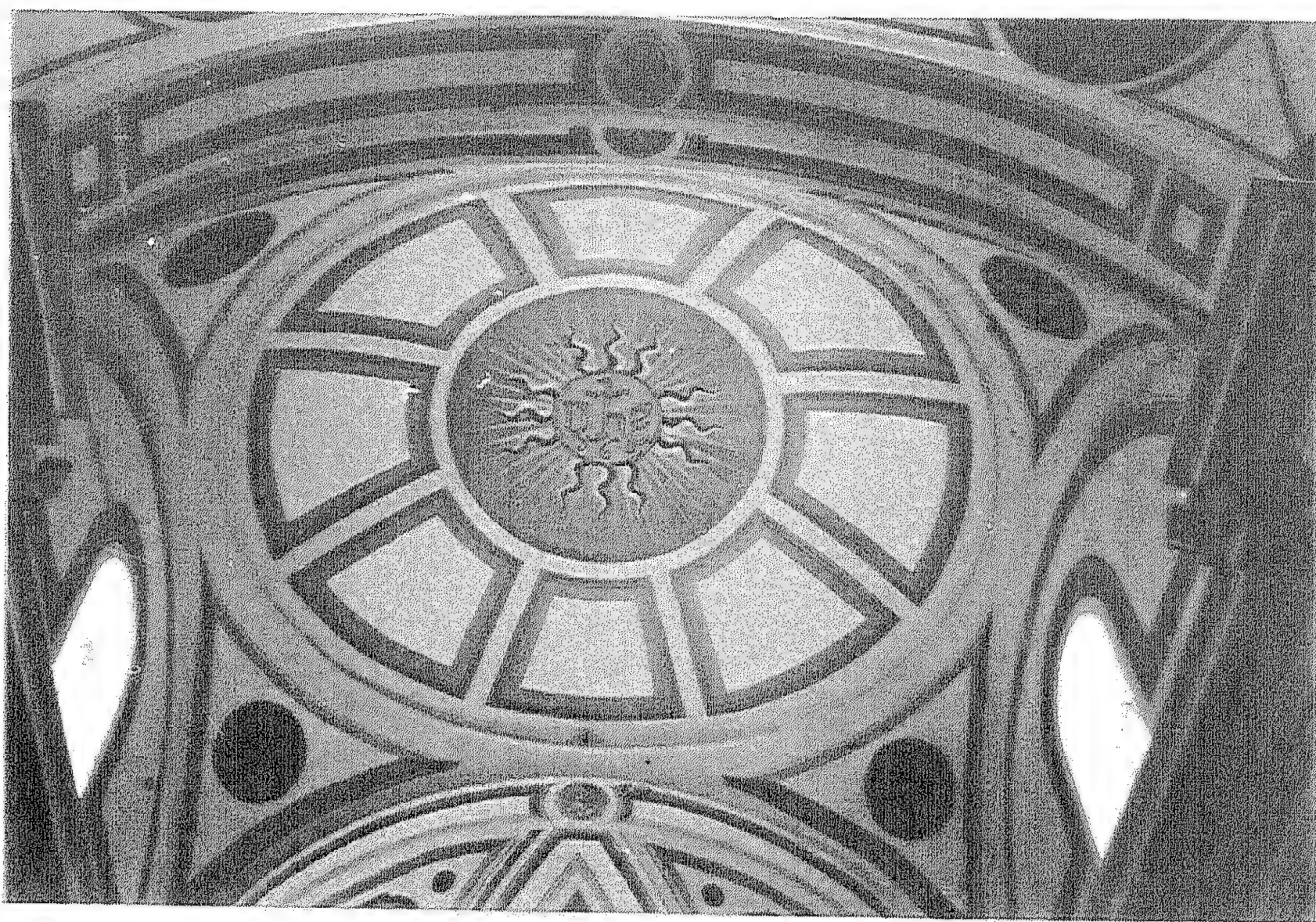


(شكل ٩٥) جزء من القبة البيضاء أعلى المذبح

تتوسطها دائرة زرقاء اللون مصورة



(شكل ٩٦) منظر مقرب للعمل السابق



(شكل ٩٧) القبة البيضاوية وفي أركانها أربعة دوائر صغيرة
مُصور بها أوجه ملائكة كناية عن جهات الأرض الأربعة



(شكل ٩٨) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيسر للمذبح



(شكل ٩٩) يانوراما من الأعمال الفنية يتوسطها تمثال

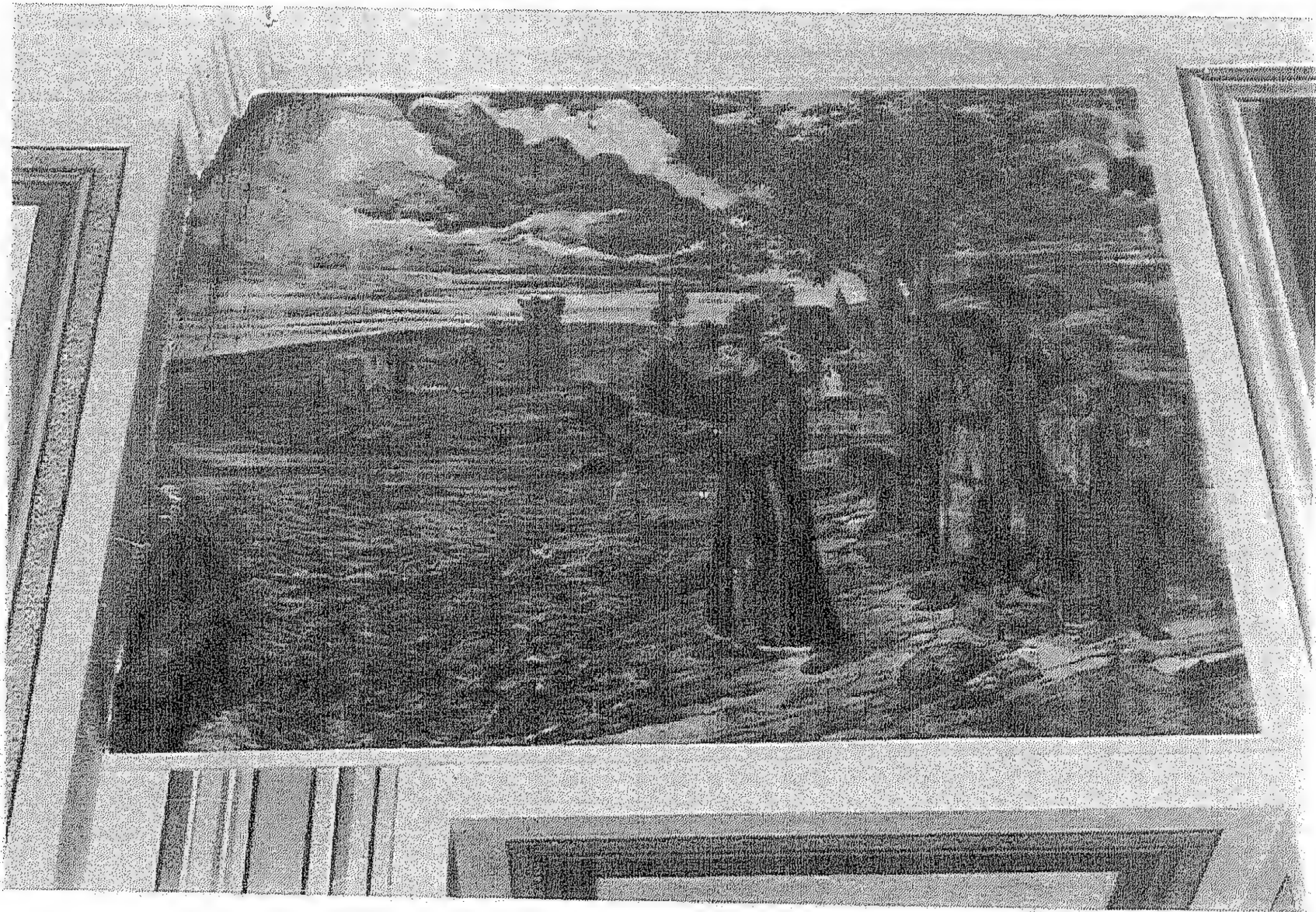
للقدّيس أنطونيوس البدواني بالهيكل السابق



(شكل ١٠٠) تصوير بالجدار الأيسر للهيكل السابق



(شكل ١٠١) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١٠٢) تصوير بالجدار الأيمن للهيكل السابق



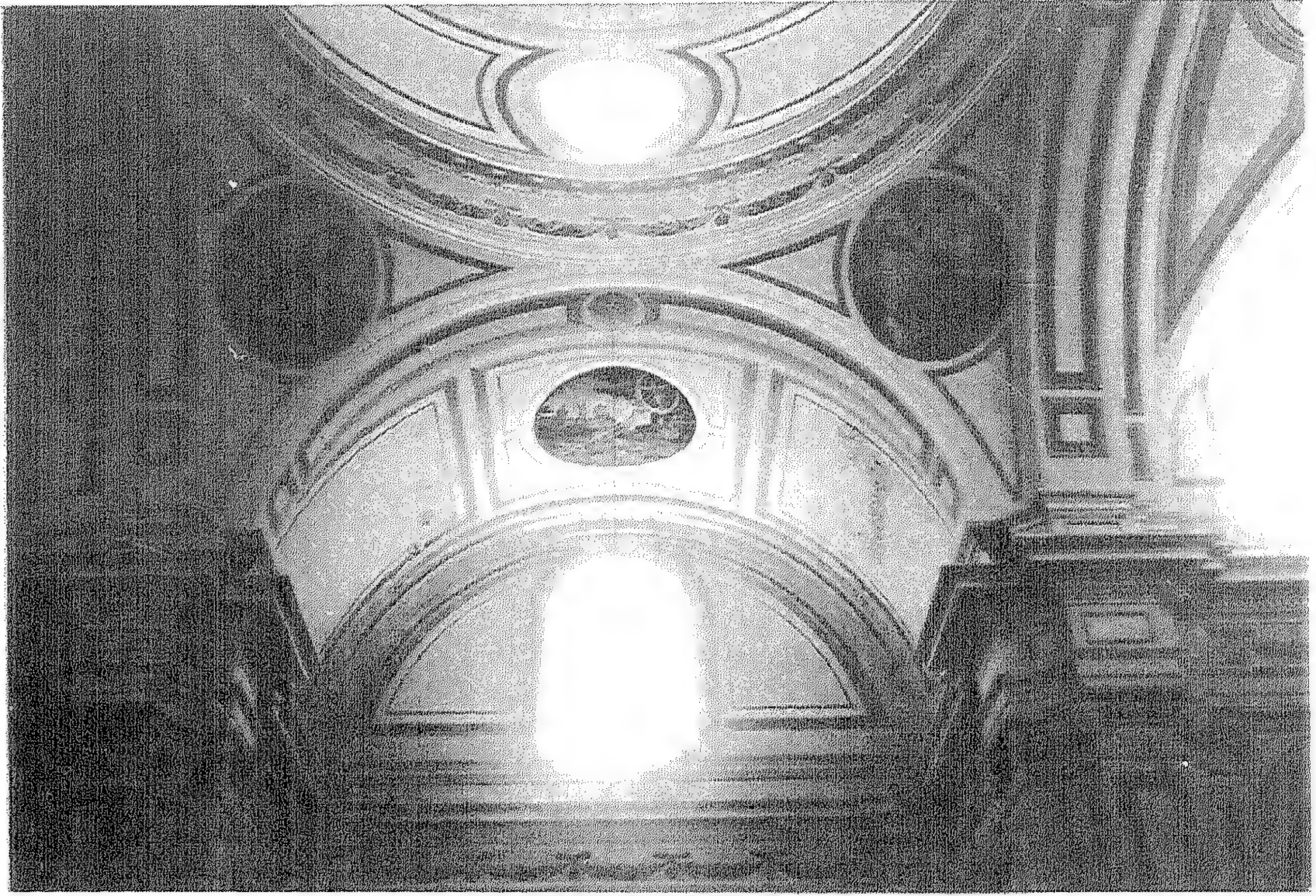
(شكل ١٠٣) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١٠٤) تفصيلية أخرى من العمل السابق



(شكل ١٠٥) تصوير على أسطح ورقية أو خشبية
تم تثبيتها بالأسقف بالجانب الأيمن من الإيوان الرئيسى



(شكل ١٠٦) تصوير على أسطح ورقية أو خشبية
تم تثبيتها بالأسقف بالجانب الأيسر من الإيوان الرئيسي

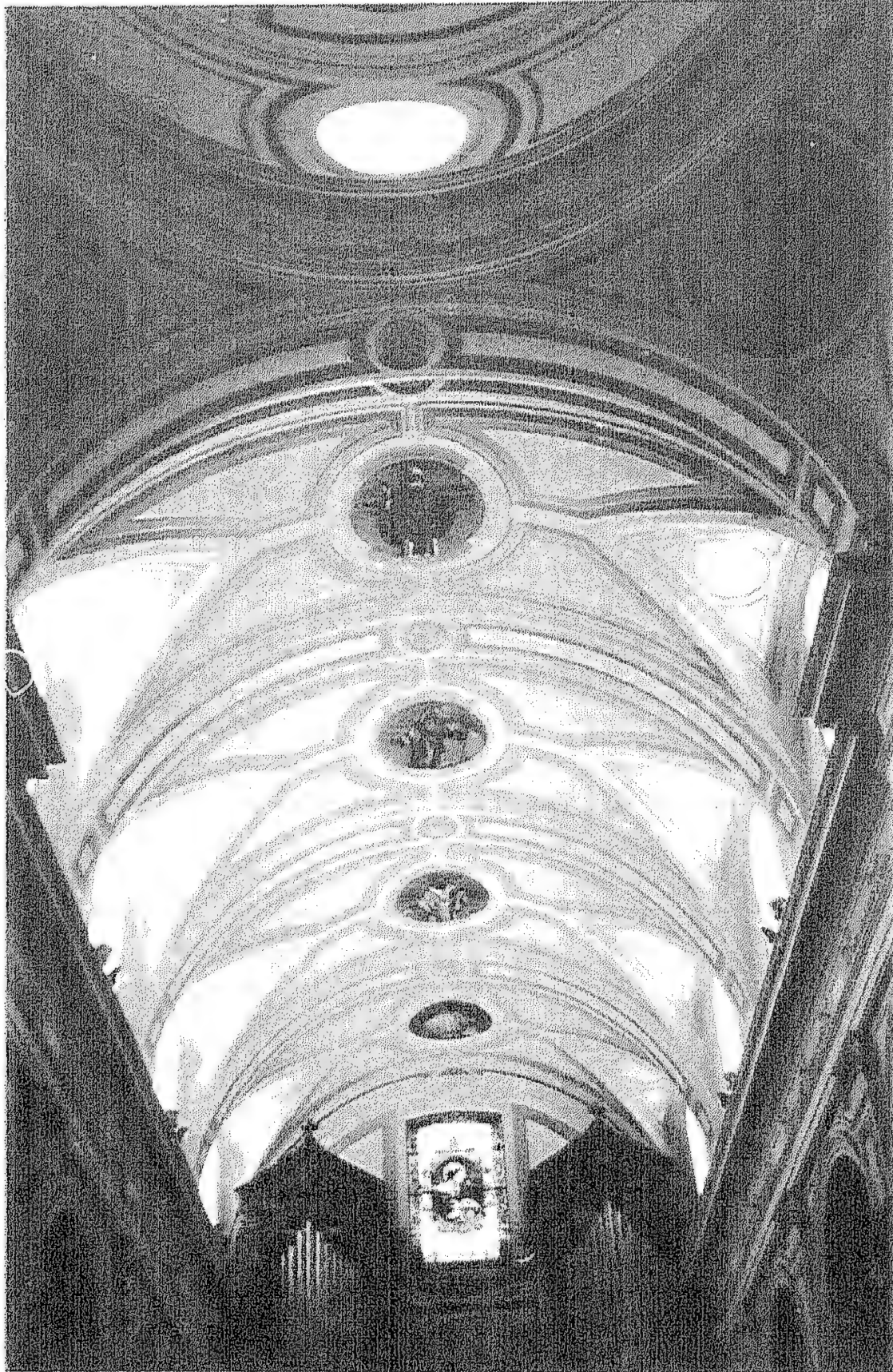


(شكل ١٠٧) إحدى الدوائر السابقة تمثل القديس مرقس

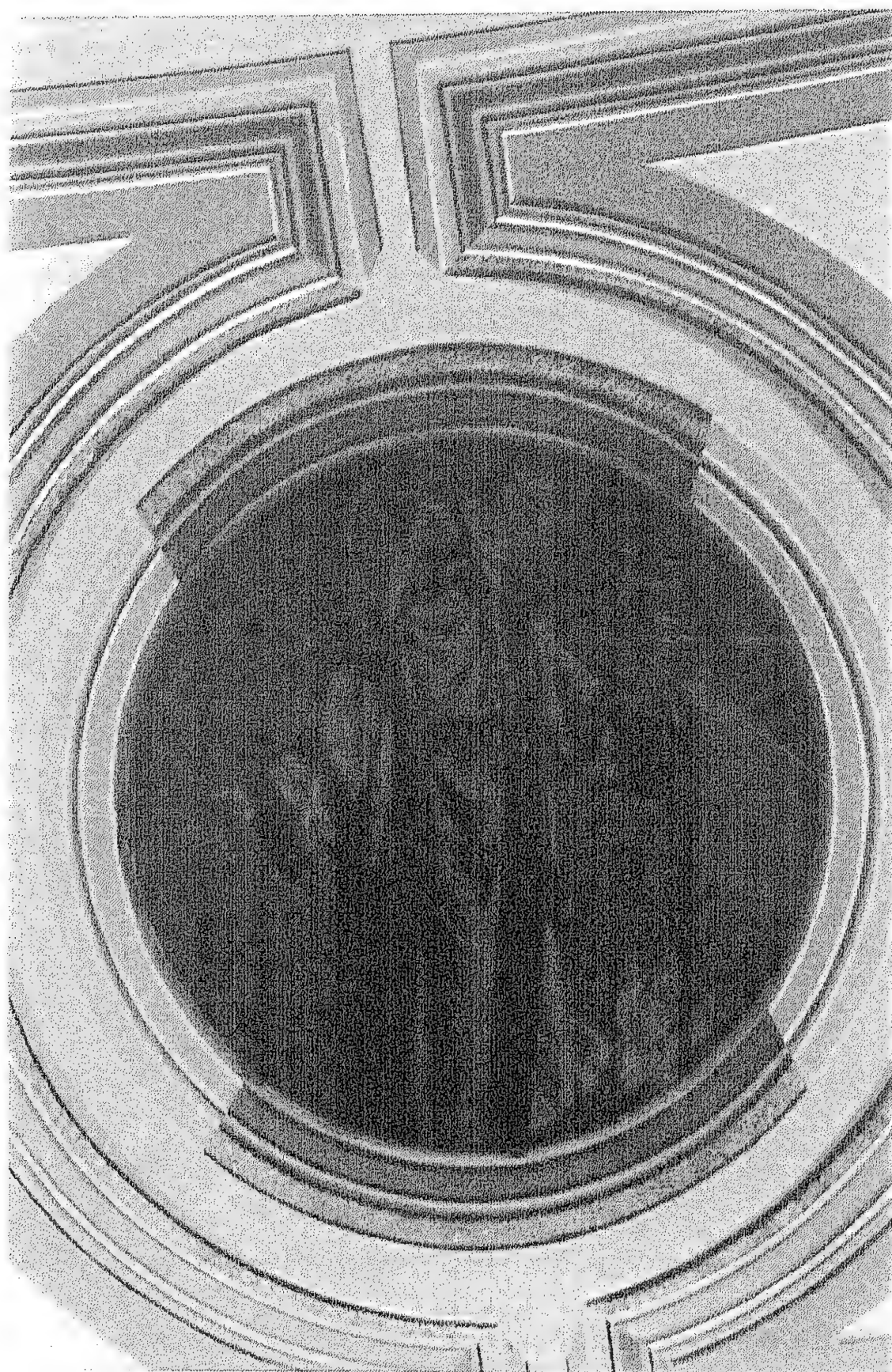


(شكل ١٠٨) تكرار استخدام الدوائر المثبتة بالسقف الذي

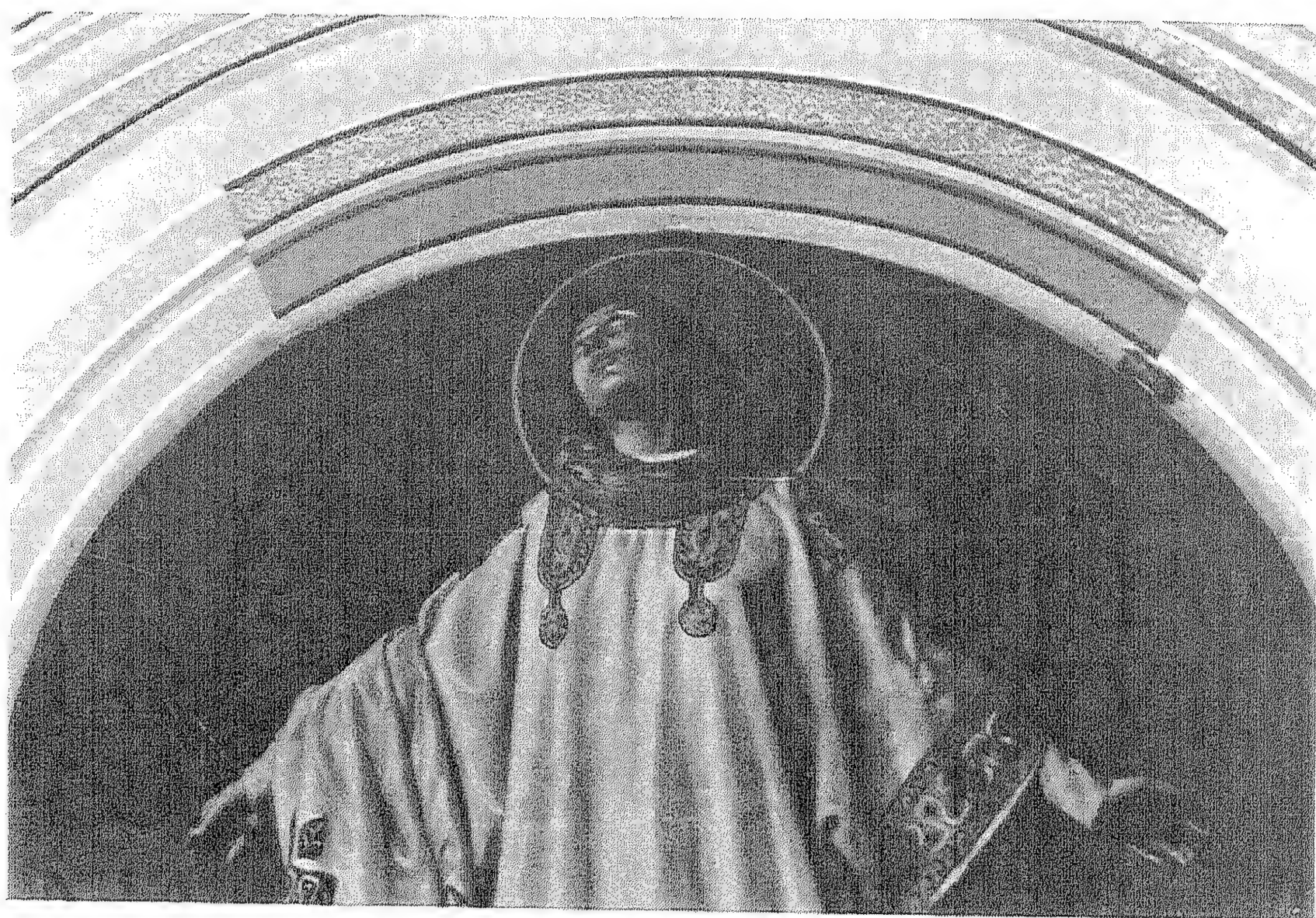
يعلو الإيوان الرئيسي بالكاتدرائية



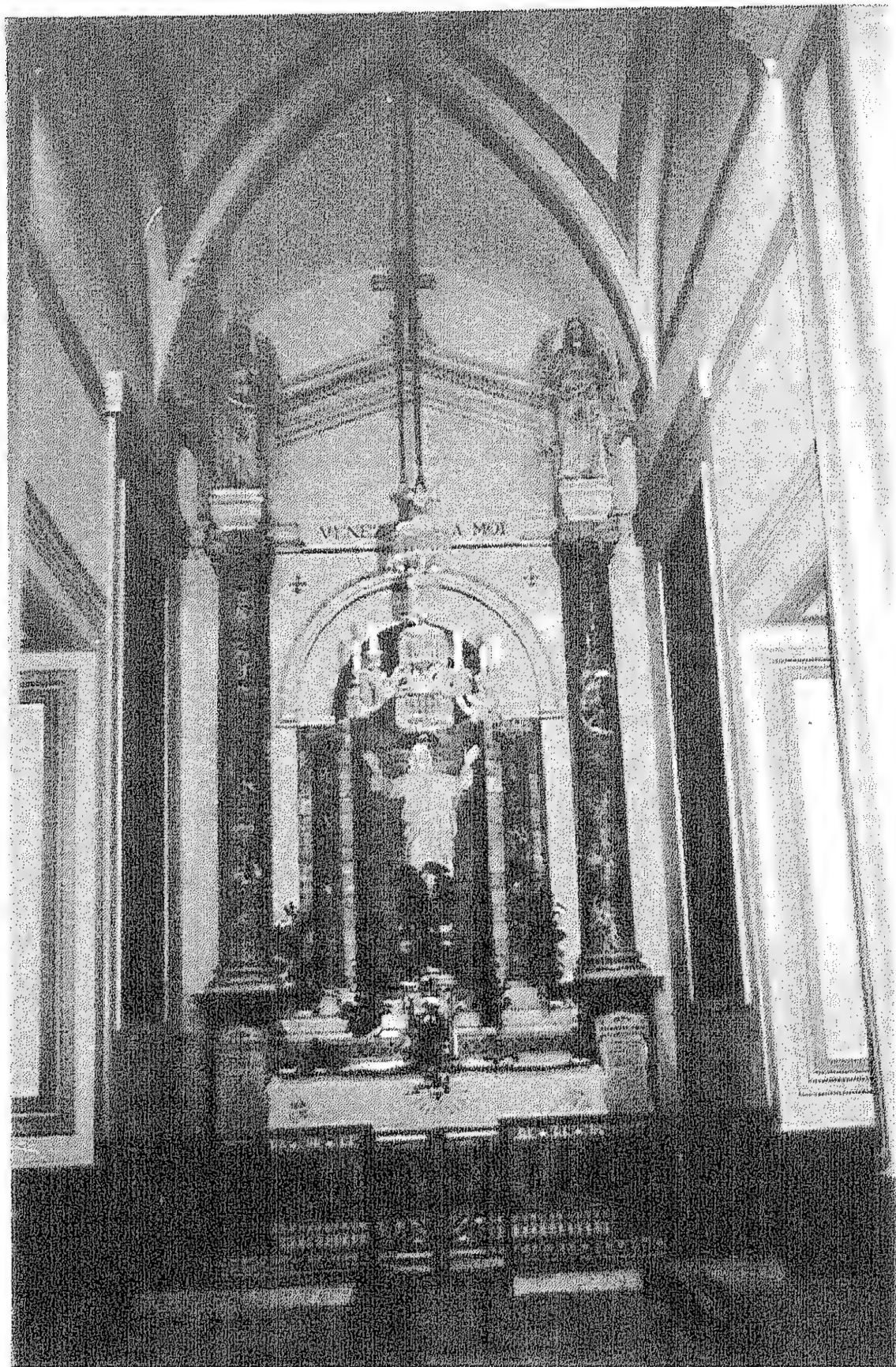
(شكل ١٠٩) منظر مقرب للسقف



(شكل ١١٠) تصوير يمثل الأتيا أنطوتيس



(شكل ١١١) تصوير يمثل القديس استفانو



(شكل ١١٢) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيمن للمذبح الرئيسي



(شكل ١١٣) فسيفساء تمثل (القلب يسوع) بالجدار الأيسر

للهيكل السابق



(شكل ١١٤) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١١٥) فسيفساء تمثل تقسيم الرهينة الفرنسيسكانية

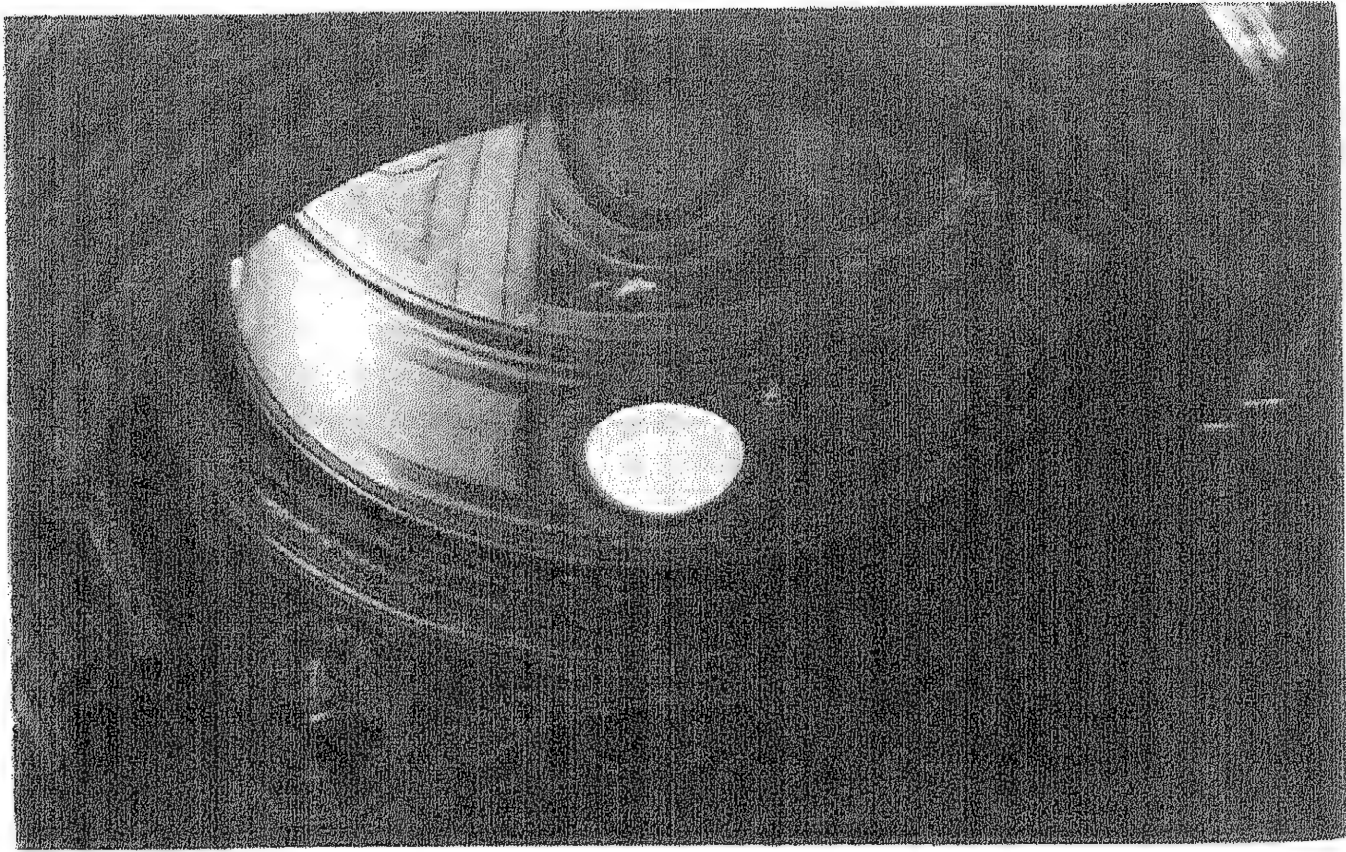
بالجدار الأيمن للهيكل السابق



(شكل ١١٦) تفصيلية من العمل السابق

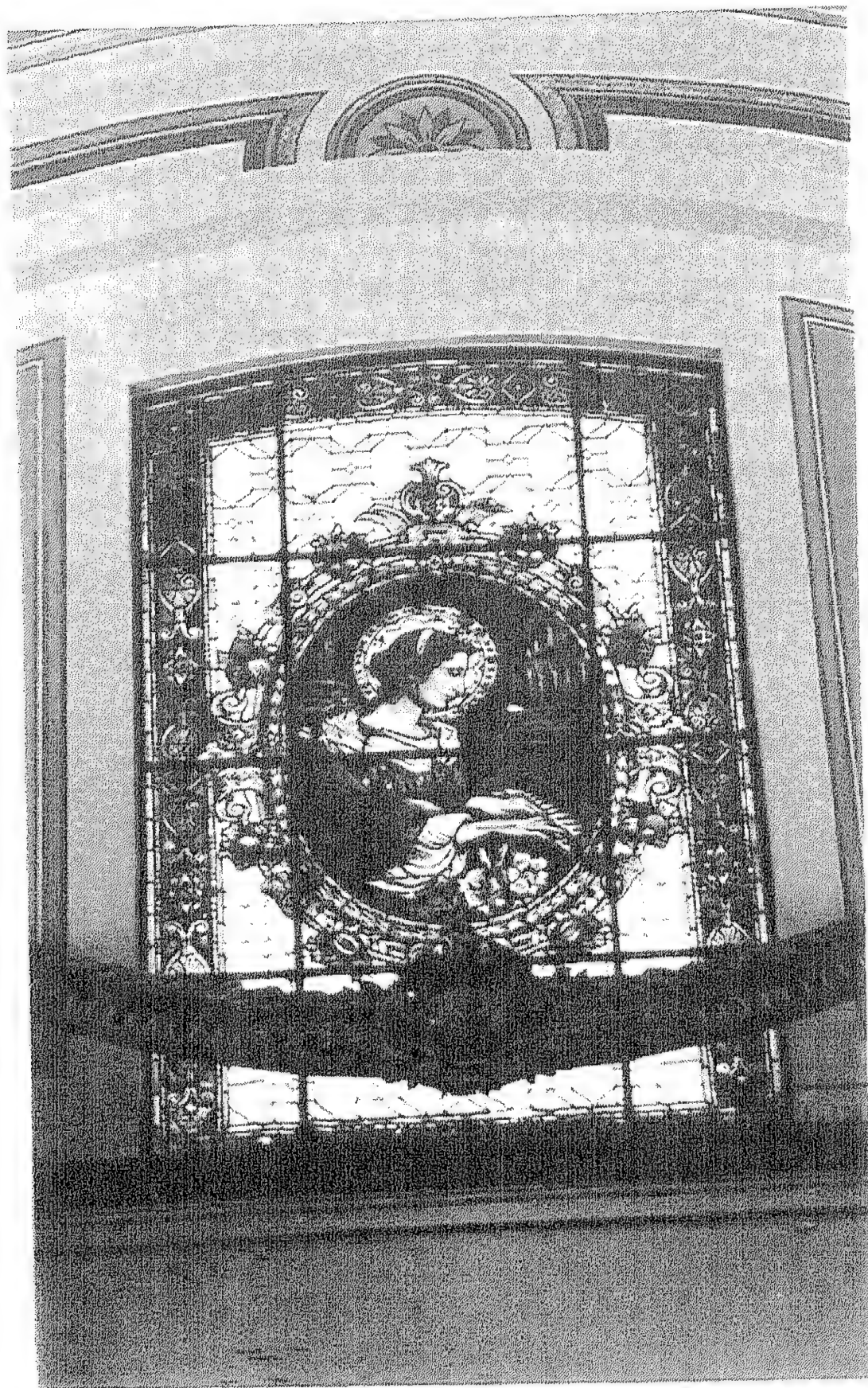


(شكل ١١٧) موقع النافذة الغربية من الكنيسة

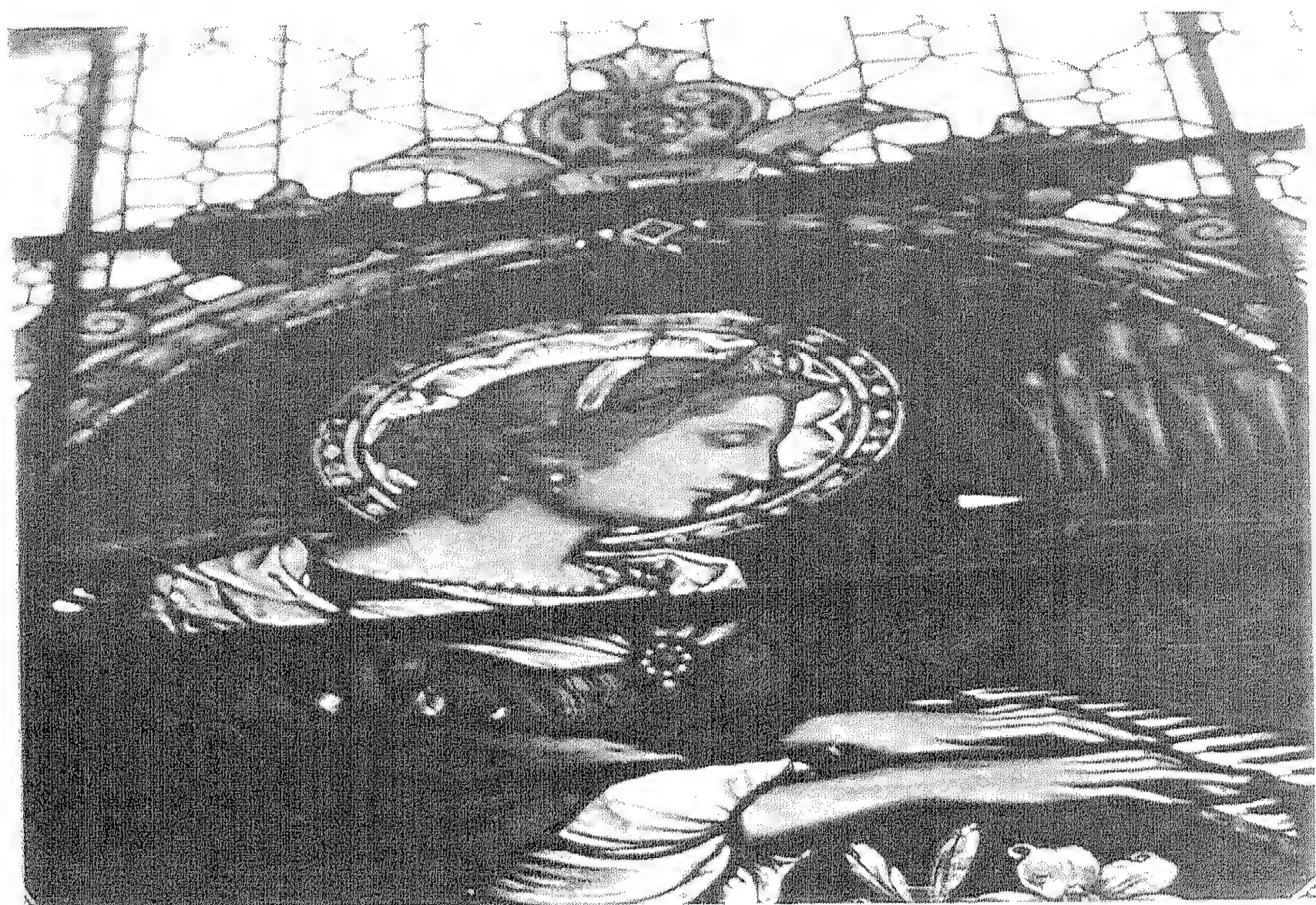


(شكل ١١٨) درجة الإضاءة المتخللة من القبة الرئيسية

في ظل الدرجة الأصلية للون الجدران



(شكل ١١٩) زجاج ملون بالواجهة الغربية للكاتدرائية



(شكل ١٢٠) تفصيلية من العمل السابق

كنيسة كلية سان مارك (القديس مرقس)
(College Saint Mark) Church

يهدف الإخوان المسيحيون Les Freres (بالفرنسية) وهم رهبان كاثوليك .. فى رسالتهم التربوية الى أن ينموا روح المسئولية فى الطالب بشكل عملى ولصالح مستقبله .. وذلك عن طريق تربية النفس والاستفادة من إمكانيات كل طالب وتعليمه على أعلى مستوى معاصر ..

ولقد كانت مصر من أولى البلاد التى وصل إليها الإخوان المسيحيون وكان ذلك عام (١٨٤٧م) .. وقد بدعوا نشاطهم التربوى فى الاسكندرية ويثلاثة فصول فى شارع السبع بنات (بالمدرسة الملحقه بكنيسة الآباء اللعازاريين وقتئذ) .. ثم انتقلوا بناءً على طلب الأهالي والذين كان الكثير منهم من الفقراء ، انتقلوا الى المدرسة الملحقه بدير القديسة كاترين بالمنشية الصغرى وهو الدير التابع للرهبان الفرنسيين سكان .. حيث كان هناك إمكانيات لمزيد من التوسع فى التعليم .. ومنذ عام (١٨٤٧م) وحتى الستينات من القرن العشرين كان هؤلاء الإخوان يقدمون خدماتهم التربوية والتعليمية بالمجان فى كثير من المدارس بالاسكندرية والقاهرة ومدن القناة وصعيد مصر .. حيث يطلق على هذه المدارس ..مدارس (الفرير) .

وكلية سان مارك بالشاطبي من أهم المدارس التى قدم (الفرير) فيها خدماتهم التعليمية والتربوية .. واللغة الفرنسية هى اللغة الأولى بالمدرسة .. ويعتبر مبنى الكلية من أكثر المباني ضخامةً وجمالاً بمدينة الاسكندرية .. والتى قد أقيمت فى الفترة موضوع البحث .

وقد خصص لها الملك فؤاد قطعة أرض وهى تلك الموجود عليها المبنى حالياً .. ومساحة الكلية تصل إلى ٣٥٧٢٦ متر مربع شاملة المساحات المحيطة بها .. وقد تم تسديد ثمن الأرض بالتقسيط .. وقد بنيت قبة المبنى كمرصد فلكى ، وكانت تكاليف إنشائها بديلاً لإنشاء دار للأوبرا بالمدرسة التى لم تكن الميزانية تكفى لها ، وقد افتتحت الكلية فى يوم السادس من أكتوبر ١٩٢٨م ، وبحضور الملك فؤاد .. وكانت دروس الفلك والعلوم تدرس بالقبة لسنوات عديدة كما كانت القبة علامة على الخرائط البحرية لساحل الاسكندرية .

وقد قام بعمل التصميمات المعمارية لهذا المبنى .. كل من المعماريين الفرنسيين الثلاثة..
Max Edrie, Leon Azema, & Jacques Hardy ..والذين قد اعتادوا العمل سوياً، منذ
صداقتهم أثناء الزمالة بالجيش الفرنسي وأسره معاً*.. (الشكلين ١٢١ ص ٢٦٤، ١٢٢) وتميز شكل
المبنى بالطراز الرومانسكى المستحدث Neo-Romanesque* .

أما الكنيسة الخاصة بهذه الكلية فهي تحفة فنية ومعمارية تتميز بمكانة كبيرة وسط
الكنايس الكاثوليكية بالمدينة .. وتتنمى إلى الطائفة اللاتينية ، ويؤدى مدخلها إلى رواق رئيسى
يحدده من الجانبين خمسة من العقود النصف دائرية تحملها ستة من الأعمدة ليمثلوا جميعاً
تلاميذ السيد المسيح الإثني عشر .. ويحف بهذه العقود رواقان يظهر من خلال كل عقد نافذة
مصممة من الزجاج الملون (شكل ١٢٣) .. وتمتد فوق الإيوان الرئيسى بالكنيسة عقود على امتداد
السقف من المدخل حتى الهيكل (الشكل ١٢٤) وهو أسلوب رومانسكى واضح .

ومنطقة الهيكل الرئيسى مفتوحة تحوى العديد من الأعمال الفنية .. فالمذبح نفسه قد
صممه الفنان الفرنسى مونتانييه A.Montagnier* .. مستخدماً فيه تقنية القسيفساء
(شكل ١٢٥) بخامة الأزملتي smalti .. ويتوسط الشكل لوحة يعتمد تصميمها على النباتات والزهور
ويقوم على التماثل (الشكلين ١٢٦، ١٢٧) .. وفى الجزء العلوى من التصميم جملة لاتينية تعنى
(اتركوا الأطفال "أى البشر" يأتون إلى) - sinite parvulos venire ad me - وهى موجهة من
السيد المسيح الذى يعلو تمثاله المذبح إلى البشرية أو قومه - ونلاحظ استخدام الفنان للخلفية
الذهبية وهو ما يذكرنا بالخلفيات البيزنطية لرسوم القسيفساء .. كما نلاحظ فى التفصيلية الأخيرة
دقة ومهارة الفنان وتمكنه العالى من الخامة ..

وفى الشكل الأخير فى الجزء السفلى من المذبح مشهد لحمل مذبح (الشكل ١٢٨) وقد
أحاطت برأسه هالة بها صليب أحمر اللون رمزاً إلى السيد المسيح الذى قد قدم نفسه ذبيحة فداءً
لل البشرية .. ونلاحظ بالشكل الخطوط الحمراء المنبثقة من جسم الذبيحة دلالة على الدماء ومسارها

* - أحد التقارير على شبكة الإنترنت بالموقع : www.egy.com/people/98-10-01.shtml تحت عنوان:

Cairo's Belle Epoque Architects

* - كما جاء فى السجل الخاص بالكلية .

على الأرض .. والجدير بالذكر أن العهد القديم كما يذكر المسيحيون قد ذكر فيه أن المسيح سوف يأتي كالحمل المنقذ للبشرية .. ولذلك كان هذا الشكل مستوحى من العهد القديم .

أيضا من أعمال الفسيفساء الموجودة بهذه الكنيسة هاتان اللوحتان على يمين ويسار المذبح فى المساحة الموجودة أسفل اثنين من العقود المجودين داخل منطقة الهيكل .. فى مساحة نصف دائرة يصل قطرها إلى حوالي ١,٥ متر .. اللوحة الأولى منهما (الشكلين ١٢٩، ١٣٠) تمثل السيد المسيح مصلوباً .. مُودعاً السيدة مريم العذراء إلى القديس يوحنا اللاهوتى "حيث قال لها (هذا هو ابنك) وقال ليوحنا (هذه أملك) بما يعنى أنها سوف تكون مسئولة عن المسكونة (أى البشر) من بعده" ، بينما تمثل اللوحة الثانية السيد المسيح وسط تلاميذ عموانس وقد تعرفوا عليه بعد صحوته بثلاثة أيام من صلبه .. عندما قدم إليهم الخبز كسابق عهده قبل أن يصلب (الشكلين ١٣١، ١٣٢).

ونلاحظ فى الشكلين مدى اهتمام الفنان الذى صمم هذين العاملين بالتفاصيل وتحقيق الضوء والظل والتدرجات اللونية فى ثنانيا الملابس وغيرها من الجزئيات .. كذلك الغنى فى استخدام الدرجات اللونية والزخارف المختلفة .. واهتمامه بالخط الخارجى وتحديد الأشكال والخلفيات الذهبية للموضوعين ... وقد تم تنفيذ هذين العاملين فى إحدى الورش الفنية الشهيرة بباريس فى ذلك الوقت .. تدعى جودان **Maison Gaudin de Paris** * .. وتحمل تكاليف التنفيذ اثنان من أثرياء الاسكندرية فى ذلك الوقت وهما جوزيف ونصرى توتونجى **M. Joseph & M. Nasri Toutounghi** ..

* ولعل أهم ما تتميز وتذخر به كنيسة كلية سان مارك من أعمال فنية فى مجال التصوير الجدارى .. هو الزجاج الملون .. وقد حاولت أن تختار أهم هذه الأعمال من حيث تنوع الأسلوب فى التصوير أو التصميم أو نوعية الموضوعات التى تتناولها الأعمال .
وجميع أعمال الزجاج الملون بالكنيسة قد قام بتصميمها الفنان الفرنسى جاك جروبير **Jacques Gruber** .. وتحمل الأعمال توقيعيه وهو شيء نادراً ما تكرر فى معظم الكنائس بالمدينة وخاصة تقنية الزجاج الملون ..

* - الأخت جوليت نعيم مرشد - كلية (الميردى دى) بالاسكندرية ، حديث شخصى (١٠/٢٠٠٠)، إذن بالإشارة إليها.

♦ - السجل الخاص بكلية سان مارك .. والذى أعده الفرير .

وبتتبعى من خلال شبكة الإنترنت لاسم هذا الفنان وجدت الإسم Jacques Gruber هو لفنان شهير فرنسى قد عاش فيما بين عامى (١٨٧٠-١٩٣٦م) ..وقد اشتهر بأعماله فى مجال الزجاج الملون والسيراميك وتصميمات الموبيليا وجميعها تميل فى طرازها واتجاهها إلى حركة الفن الجديد Art Nouveau ..وبالتحديد التابع لمدرسة الفنون الجميلة ب(نانسى) بباريس Ecole des Beaux- arts de Nancy *..ولدى مراسلتى لهذه المدرسة أجاب السيد جيروم بيران Jérôme Perrin بأن الأعمال التى قد ذكرتها من خلال مراسلتى والموجودة بكلية سان مارك بالاسكندرية قد ترجع إلى أحد أبناء الفنان جروبر الأول أو حفيده الذى قد أطلق عليه نفس الاسم ..

وتعتبر أعمال الزجاج الملون الموجودة بكلية سان مارك ضمن أقلية إن لم تكن الوحيدة التى قد نفذت بمدينة الاسكندرية وفى الكلية ذاتها والتى قد اشتملت على أفران الزجاج الخاصة بالعمل وهى موجودة حتى الآن بالدور تحت الأرضي ..وذلك حسب ما جاء فى السجل الخاص بالكلية ...

والجدير بالذكر أن بعض هذه النوافذ للأسف قد تم ترميمها عام (١٩٨٨م) عن طريق فنان ألمانى يدعى هيلموت فيرنر Helmut Werner والذى قد أساء ترميم هذه الأعمال لدرجة أنه قد وضع فى بعض الأحيان قطعاً من الزجاج الأبيض الشفاف فى وسط الزجاج الملون فبدت وكأنها بقعاً ..وهذا الفنان هو بعينه الذى قد رمم الزجاج الملون الخاص بكنيسة (جميع القديسين الإنجيلية) بستانلى وغيرها من الكنائس وخاصةً الكاثوليكية والتى سيرد الحديث عنها فيما بعد .

والحقيقة أن جروبر قد أثرى كنيسة كلية سان مارك بمجموعات متنوعة من أعمال الزجاج الملون ..فمنها القصصى الذى يمثل أحداث تاريخية أو دينية كما سوف نرى وهى تلك المجموعة المكونة من عشرة نوافذ كل واحدة منهن تبدو من خلال عقد من العقود الخمسة على جانبي الرواق الرئيسى والذين قد سبق الحديث عنهم (شكل ١٢٣) بالإضافة إلى نافذتين كبيرتين

* -- 1871- Jacques Gruberbeniste et maitre-verrier, Dierkens-Aubry Françoise et autre auteurs,

. 1936. Bruxelles, 1981 (epuise).

موجودتين على يمين ويسار باب مدخل الكنيسة من خارجها ،وهى مجموعة قد تتناول قصص تاريخ العصور الأولى للديانة المسيحية أو تاريخ تأسيس مدارس (الفريس) أو حتى تاريخ بعض الشخصيات المقدسة فى العصور الحديثة وقد وضع الفنان أسفل كل نافذة من هذه المجموعة نصا مختصرا بالفرنسية لتوضيح أحداث القصة التى يصورها، والمجموعة الثانية فهى عبارة عن العديد من النوافذ التى يعتمد تصميمها على الزخارف سواء الهندسية أو النباتية والتى سوف نشير إليها بالتفصيل فيما بعد .

* أما المجموعة الثالثة فهى مكونة من خمسة نوافذ تمثل الإنجيليين الأربعة والسيد المسيح يتوسطهم .. جميعا خلف المذبح الرئيسى (شكل ١٣٣) .. وتشغل هذه النوافذ الخمس موقعا فريدا فى الكنيسة حيث يمثلن بؤرة تشكيلية تتجه إليها جميع الأنظار بالداخل ،ويصل ارتفاع النافذة الواحدة إلى حوالي ١٠,٥٠ متر بينما يصل عرضها إلى ١,٧٥ متر تقريبا.. وتنقسم النافذة الواحدة إلى نسبة ١:٣ حيث يصور الجزء السفلى منها أحد مشاهد قصة السيد المسيح عليه السلام كما نرى فى النافذة التى تمثل القديس متى حيث يصور المشهد السفلى منها هروب العائلة المقدسة إلى مصر وفى خلفية المشهد تبدو الأهرامات الثلاث (شكل ١٣٤)...

أيضا نلاحظ عدم وضع رمز كل قديس من الأربعة كما هو دارج فى المشاهد التى تصورهم بشكل عام .. وإنما اكتفى الفنان بوضع الكتب المقدسة فى أيديهم كما وضع أسماءهم فى المنطقة الفاصلة بينهم وبين المشهد السفلى من النافذة .. ولم يحول موضوع النافذة - وهو تخليد ذكرى هذه الشخصيات - دون إثراء الفنان للشكل الذى لا يمثل سوى شخصية واحدة تتخذ وضع أمامى تقريبا.. فقد استعاض الفنان بالغنى اللوني والزخارف المتمثلة فى الملابس والأجواء المحيطة بالأشخاص عن قلة الحركة والبعد الثالث وما إلى ذلك من عناصر تؤثر فى حيوية الشكل .. فتحول الشكل من مجرد تصوير لشخصية مقدسة إلى عمل فنى متكامل يحمل الكثير من مفردات لغة الفن التشكيلي .. كما أن الخطوط السوداء العديدة الناتجة عن تعشيق القطع الزجاجية الصغيرة نسبيا أيضا كان لها من التأثير ما يثرى التصميم ويثقله .. ولإحكام التصميم أو المنظر العام للأعمال وربطها تشكليا بالأسطح المعمارية نجد أن الفنان قد استعاض عن وضع إطار من الزخارف من نفس الخامة الزجاجية باستخدام الأطر الزخرفية المتكررة والموجودة فى العقود المعمارية التى تحيط بالنافذة .. فكان موفقا (شكل ١٣٣) .

ويمثل (الشكلان ١٣٥، ١٣٦) القديس مرقس الذى ينسب اسم الكنيسة إليه وهو على يمين السيد المسيح .. وفى الجزء السفلى من النافذة يظهر السيد المسيح داخلاً أورشليم (القدس) ممتطياً حماراً تواضعاً منه حيث أنه كان من المفروض أن يدخلها فارساً على جواده ليخلصها من براثن الرومان* .. بينما يمثل (الشكل ١٣٧) القديس يوحنا .. وفى الجزء السفلى من النافذة يظهر مشهد يمثل خميس العهد وهو اليوم الذى قدم فيه السيد المسيح إلى تلاميذه الخبز والنبيد ليأكلوا ويشربوا .. كنايةً عن لحمه ودمه الذى سوف يضحى بهما من أجل البشرية عند صلبه فى اليوم التالى .

* أما مجموعة الزجاج الملون الثانية والموجودة فى الرواقين الجانبيين بالكنيسة .. فمساحة كل نافذة منهن حوالي ١,٠٧ × ٣ متر .. وتمثل مشهداً قصصياً مختلفاً عن الآخر ، فعلى سبيل المثال تمثل النافذة الثالثة فى الرواق الأيمن القديسة تيريزا **Sainte Therese** (الشكل ١٣٨) التى قد عرفت بإغاثتها لكل من يلجأ إليها .. ويظهر فى المشهد اثنان من الملائكة راكعين أمامها (شكل ١٣٩) حاملين الزهور التى تتناثر فى مختلف أجزاء المشهد .. تعبيراً عن كلمتها الماثورة (سوف أمطر على الأرض ورداً) بمعنى النعم .. وهى قديسة معاصرة للقرن التاسع عشر .

وتمثل النافذة الخامسة فى الرواق الأيمن مشهداً للقديسة كاترين **Catherine** السكندرية .. والتى قد وردت قصتها من قبل .. وهى تحاور وتناقش العلماء (الشكلين ١٤٠، ١٤١) وهذا المشهد من المشاهد الماثورة للقديسة كاترين وقد سبق وعرضناه من خلال عمل زيتى ... والجدير بالذكر هو أن الشعار الخاص بكلية سان مارك (شكل ١٤٢) يحمل علامة العجلة وهى رمز القديسة كاترين إشارةً إلى التعذيب الذى لاقته على يد الرومان بواسطة استخدام هذه العجلة .

وفى النافذة الثانية على الجانب الأيمن يتمثل القديس يوحنا دى لاسال **St.Jean de la Salle** وهو يهدى القاعة إلى السيدة العذراء (شكل ١٤٣) .. ودى لاسال هو مؤسس رهبانية

* كما تذكر الأخت جوليت نعيم مرشد بكلية (الميردى ديو) ، حديث شخصى (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

ومدارس (الفريز) المسيحية بفرنسا فى القرن السابع عشر.. ويظهر فى المشهد راكعاً يتقرب إلى تمثال العذراء التى تحمل السيد المسيح .. بينما يشهد هذا الحدث .. مجموعة من الرهبان والطلبة وتطل الملائكة على المجموعة من أعلى (شكل ١٤٤) .

كذلك من المشاهد التى تصورها إحدى النوافذ .. وهى الخامسة على الناحية اليسرى من الإيوان الرئيسى .. مشهداً يمثل القديس لويس Saint Louis ملك فرنسا وهو يرد العدالة إلى أصحابها (شكل ١٤٥) .. ومن حوله يظهر الحراس والكاتب والسيدة المتضررة .. بينما يجر الحراس المذنب (شكل ١٤٦) .

* ومن النوافذ التى تنتمى فى أسلوبها إلى نفس هذه المجموعة ولكنها فى موقع مختلف .. هاتان النافذتان الموجودتان على يمين ويسار باب الكنيسة من الخارج حيث تطل على الفناء الداخلى للمدرسة بينما تصبح واجهاتهما على السلم الداخلى الرئيسى لدخل الكلية .. ويصل مقاس النافذة الواحدة إلى حوالى ٨×٢,٥٠ متر .. وكلتاهما مقسمتان أفقياً إلى جزئين كل منهما يمثل مشهداً مختلفاً عن الآخر ..

والنافذة اليسرى على سبيل المثال (شكل ١٤٧) تمثل فى المشهد العلوى الملك القديس جاك الثانى Jacques II ملك بريطانيا فى زيارته الى أساقفة باريس بكلية (الفريز) .. ويظهر فيها مجموعة من الأساقفة والطلبة .. وفى الخلفية (شكل ١٤٨) تبدو بعض الأشكال المعمارية .

بينما يمثل الشكل الثانى فى الجزء السفلى من النافذة القديس يوحنا دى لاسال Saint Jean de la Salle وهو يوزع المعونات على الفقراء .

ونستخلص من جملة أشكال هذه المجموعة من الزجاج الملون والتى قد عرضناها أنها تتناول القصص الدينى أو التاريخى المرتبط بالقديسين والشخصيات الذين أثروا على الديانة المسيحية بشكل عام أو تأسيس مدارس الفريز بشكل خاص .. ويبدو من الأشكال اهتمام الفنان بالتفاصيل والزخارف والخلفيات التى تؤكد على البعد الثالث من أشكال معمارية أو سحب أو مناظر طبيعية .. وكذلك نلاحظ الغنى فى الدرجات اللونية المستخدمة والتنقل فيما بين درجاتها بحساسية عالية .. كما نلاحظ أن الفنان قد استفاد من إمكانية تعشيق القطع الزجاجية فى تأكيد

الخط الخارجى وتحديد الأشكال مما قد أثرى التصميم فى حوار الفراغ مع الخطوط ،وبذلك نجد أن التصميم يعتمد على فن التصوير بقدر اهتمامه بالتعشيق ..ودون أدنى إحساس بازدحام التصميم .. وإنما تبدو الأعمال كالملمحة التى تضع دائماً القديس أو الشخصية المقدسة فى الثلث العلوى من المساحة ليكوّن بؤرة تشكيلية تتسم بالفورانية المؤكدة فى وجهها والهالة المحيطة برأسها .. فيما عدا (الشكل ١٤٣) الذى كان لابد للمصور أن يُعلى من مكانة السيدة العذراء فيه فوق أهمية القديس الراكع لدى قدمى تمثالها .

كما أن الإطار المحيط بكل شكل وقد اعتمد فى تصميمه على الزخارف وخاصة تلك التى تحوّر من أشكال الصليب .. قد حكم التصميم وبلوره وكأنه حلية مضيئة تربط المشهد تشكلياً بما يصوره من معاني تعبيرية راقية .. تمثل قيم الحق والنور والخير وما إلى ذلك من معانى .. ليربطه تشكلياً بالبناء العمارى الذى يضم جميع هذه القيم معنوياً وهو الكنيسة .

* ويتبقى لنا مجموعة نوافذ الزجاج الملون التى تعتمد فى تصميماتها على الزخارف والتحليلات الهندسية والنباتية والرمزية .. ومنها الكثير الذى قد تم تكراره .. ،فعلى سبيل المثال فى (الشكل ١٢٣) نلاحظ أن هناك سلسلة من النوافذ الصغيرة التى تعلو العقود الجانبية بالكنيسة وتمتد من بدايتها وحتى الهيكل .. حيث يصل مقاس النافذة الواحدة إلى حوالى ١×٠,٥ متر .. ويعتمد تصميمها (شكل ١٤٩) على وحدة زخرفية متكررة .. والدرجات اللونية تبتعد عن القمامة لإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء .. كما أن وجود مثل هذه النوافذ على ارتفاع عالى لا يحتاج إلى الكثير من التفاصيل التى ترهق نظر المتعبّد كى يتوصل إلى كنهها .. فيصبح التلخيص هو الحل الأمثل ..، والوحدة الزخرفية المستخدمة هى عبارة عن صليب داخل دائرة تحيط بها أربعة أضلع بأربع زوايا مؤكدة فى شكل مربع رمزاً إلى جهات الأرض الأربعة .. محورها الأساسى هو الصليب .. فالتصميم هنا رمزى بالدرجة الأولى .. يختلف فى أسلوبه عن باقى المجموعات من الزجاج الملون السابق تناولها بالكنيسة .

وفى المنطقة التى تعلو مدخل الكنيسة يوجد شرفة من طابقين (شكل ١٥٠) .. حيث يأخذ الكورال مكانه بها أثناء إقامة القداسات والتغنى بالترنيمات .. وهى تتسع لأماكن إضافية للأفراد الحاضرين بالكنيسة .. ويوجد على جانبي هذه الشرفة نافذتين على شكل دائرتين تتكون تصميماتهما من نفس الوحدة الزخرفية المستخدمة فى النوافذ الصغيرة السابقة (شكل ١٥١) يصل

قطر الدائرة إلى حوالي ٢٠٣ سم .. مما قد أحدث نوع من التناغم والتكامل في الأشكال المختلفة في هذه النوافذ العلوية جميعا .

* أيضا من الأشكال الزخرفية التي اتسمت بها بعض التصميمات في أعمال الزجاج الملون بالكنيسة .. ستة من النوافذ عند مدخل الكنيسة على الناحيتين اليمنى واليسرى (شكل ١٥٢) .. مساحة الواحدة منهن حوالي ٣×١ متر .. والتصميم مكرر بالنسبة للستة نوافذ .. ويتكون من زخارف هندسية يتوسطها صليب لاتيني ذو درجات لونية مشعة تجعل منه البطل الرئيسي وسط هذه الزخارف .

وبالنسبة لموقع هذه النوافذ بالمدخل فقد نجح الفنان في توظيف تصميماتها .. حيث أنها منطقة للدخول أو المرور من وإلى الكنيسة .. لا يجب أن تستدعى الكثير من انتباه المتعبدين ..

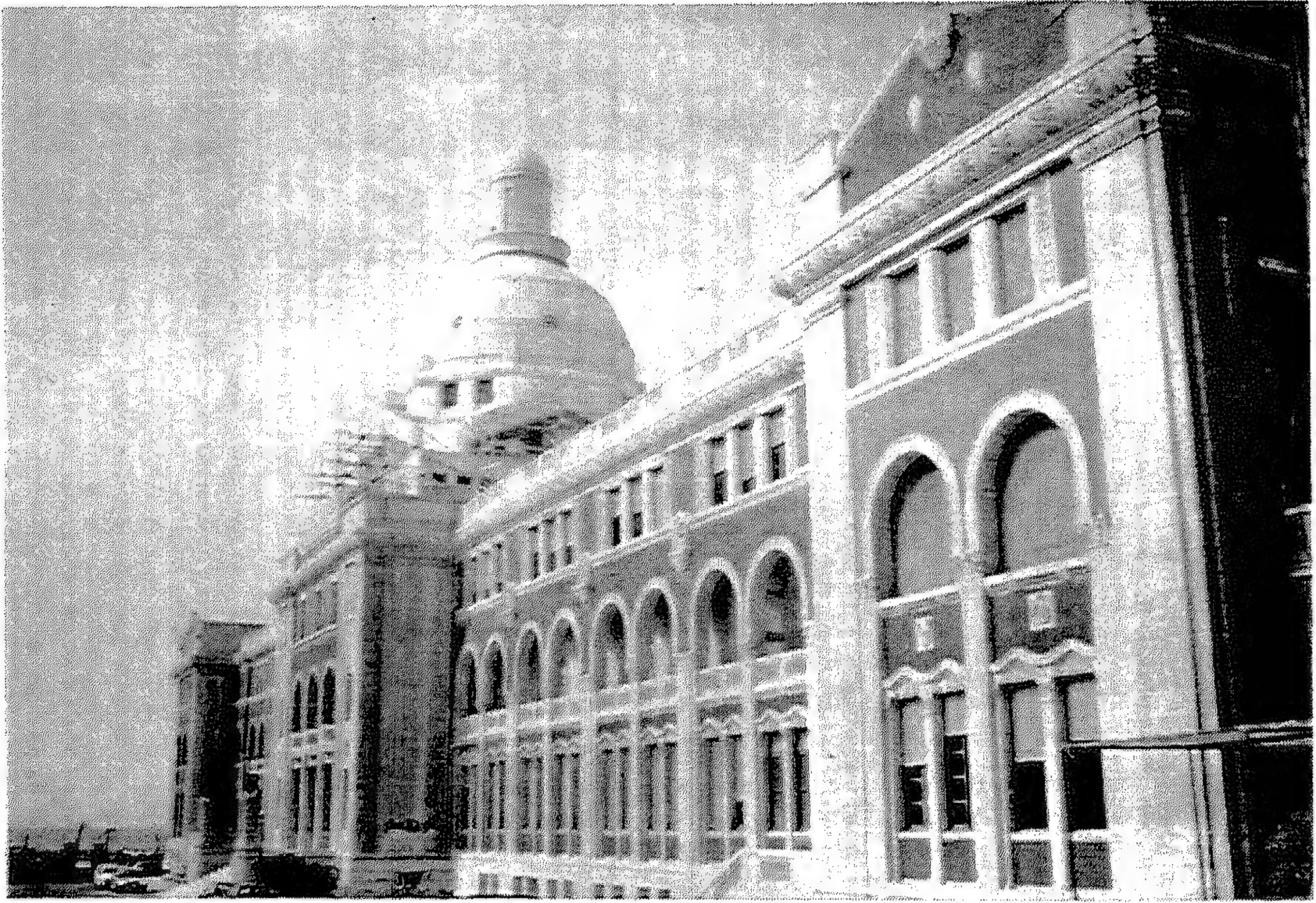
* أما التصميم الذى ليس له أشكال مكررة .. فهو ذلك الموجود بالهيكل الجانبي للقديس يوسف Saint Joseph (شكل ١٥٣) .. حيث يأخذ هذا الهيكل الصغير موقعه على يسار المذبح .. وبه تمثال للقديس يوسف وقد كتب اسمه أسفله .. ونافذة الهيكل تصل مساحتها إلى حوالي ٣,٥ × ١٠,٩٧ متر تقريبا .. (الشكل ١٥٤، ١٥٥) .. وتصميم الزجاج الملون بها من الزخارف المستوحاة من زخارف الفن المصرى القديم .. وخاصة زهرة اللوتس .

* ونظرا لما للأعمال الفنية الموجودة بكنيسة كلية سان مارك في مجال التصوير الجدارى من قيم فنية متنوعة ومتفردة وعالية المستوى ونظرا للأسماء الشهيرة التي قد شاركت في تصميم وتنفيذ هذه الأعمال آنذاك وهو الأمر الذى لا بد وأنه كان بسبب حرص المصممين المعماريين والمشاركين من أعضاء الطائفة اللاتينية في دعم هذا الصرح الكبير وكذلك بيت (الفريس) .. نظرا لكل هذا تعتبر جملة هذه الأعمال وغيرها من أعمال النحت والتصميمات المعمارية الداخلية الأخرى والتي لم نذكرها ذات أهمية كبيرة بالنسبة للرصيد الفنى والتراثى بمدينة الاسكندرية في الفترة موضوع البحث ...

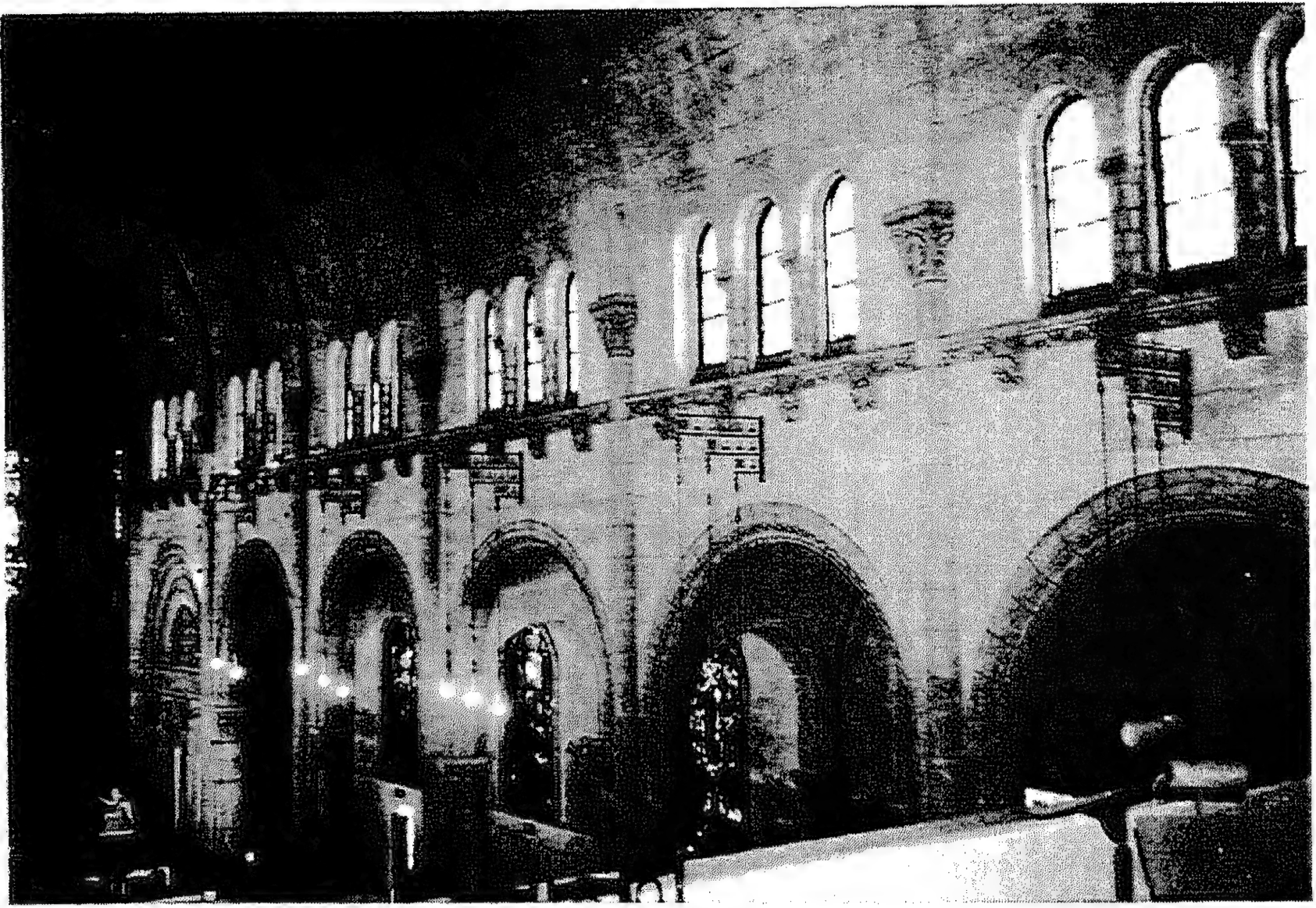


(شكل ١٢١) واجهة كلية سان مارك الخارجية

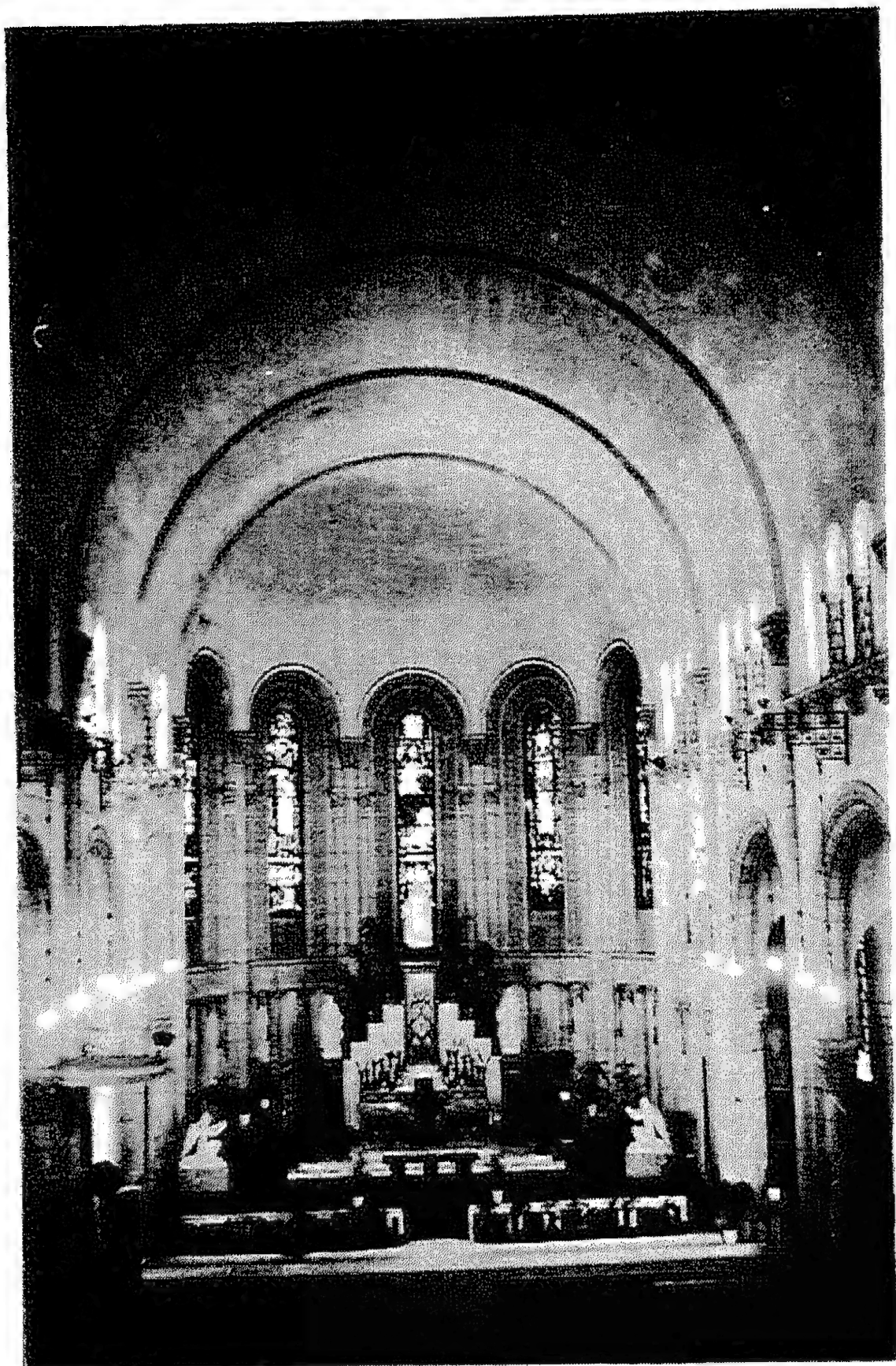
بالشاطبي ١٩٢٨م



(شكل ١٢٢) منظر آخر لواجهة كلية سان مارك الخارجية



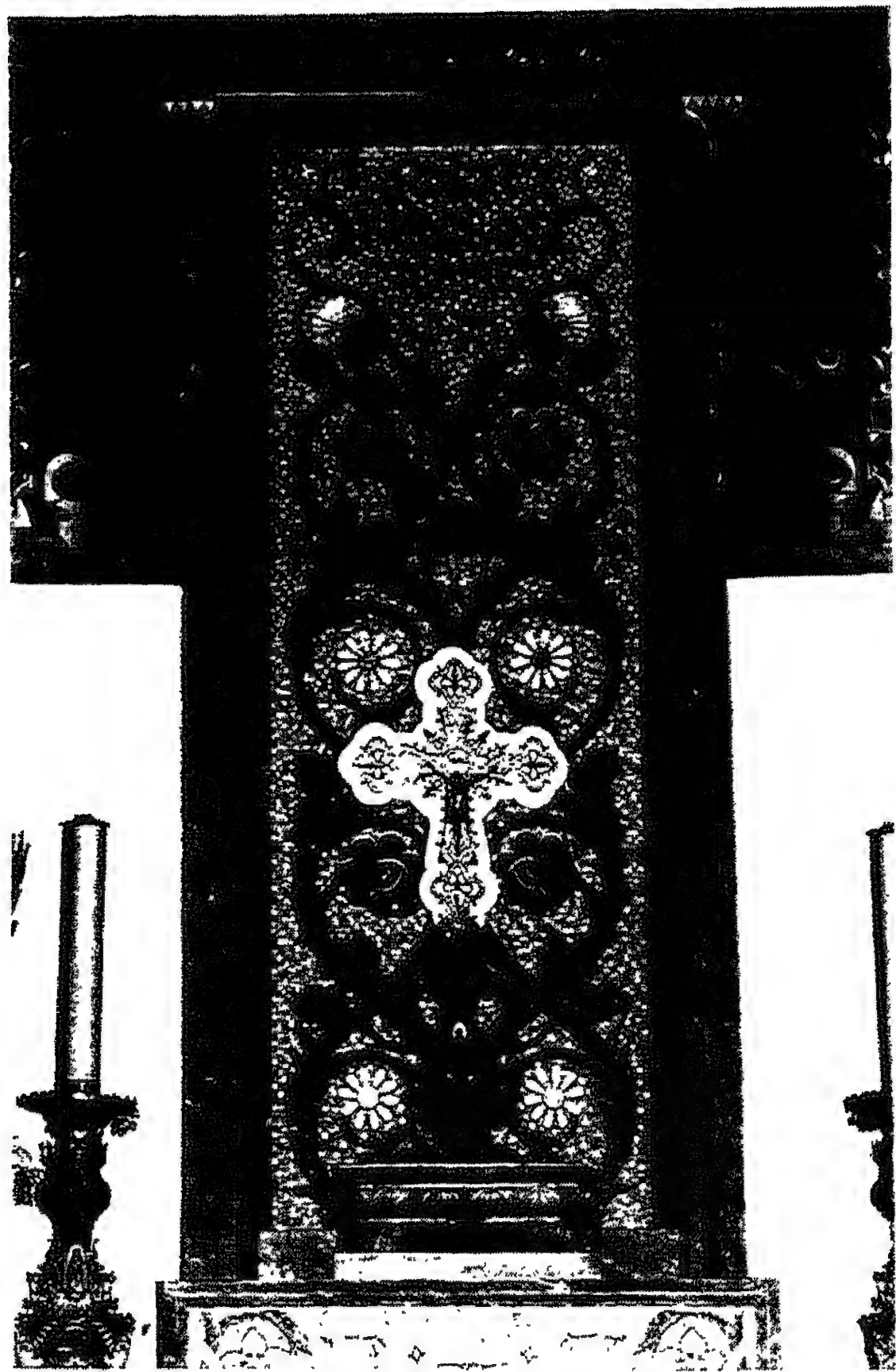
(شكل ١٢٣) العقود الجانبية بالكنيسة



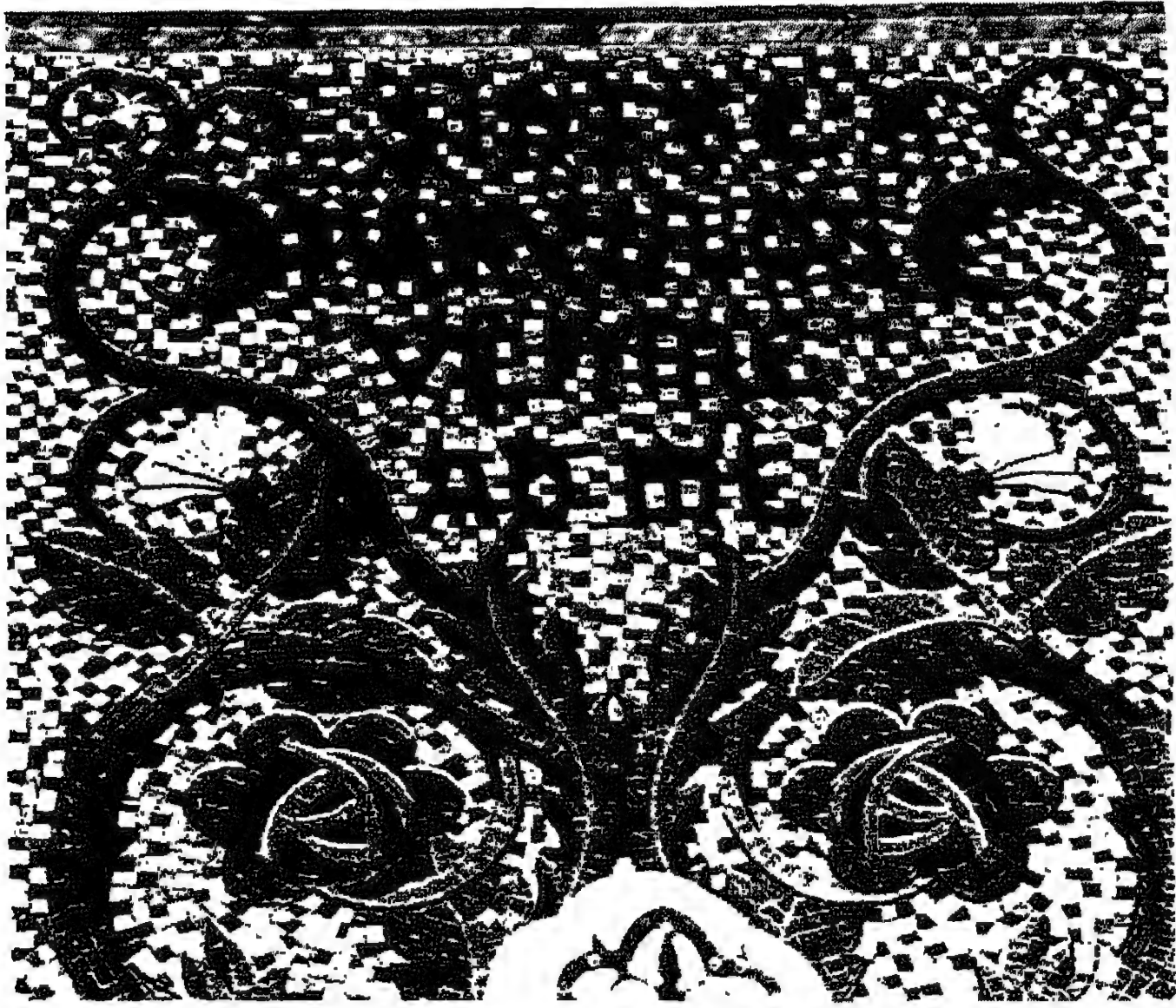
(شكل ١٢٤) منظر عام للكنيسة من الداخل يظهر في آخره الهيكل



(شكل ١٢٥) منظر مقرب للمذبح الرئيسي



(شكل ١٢٦) قسيقساء بالذبح



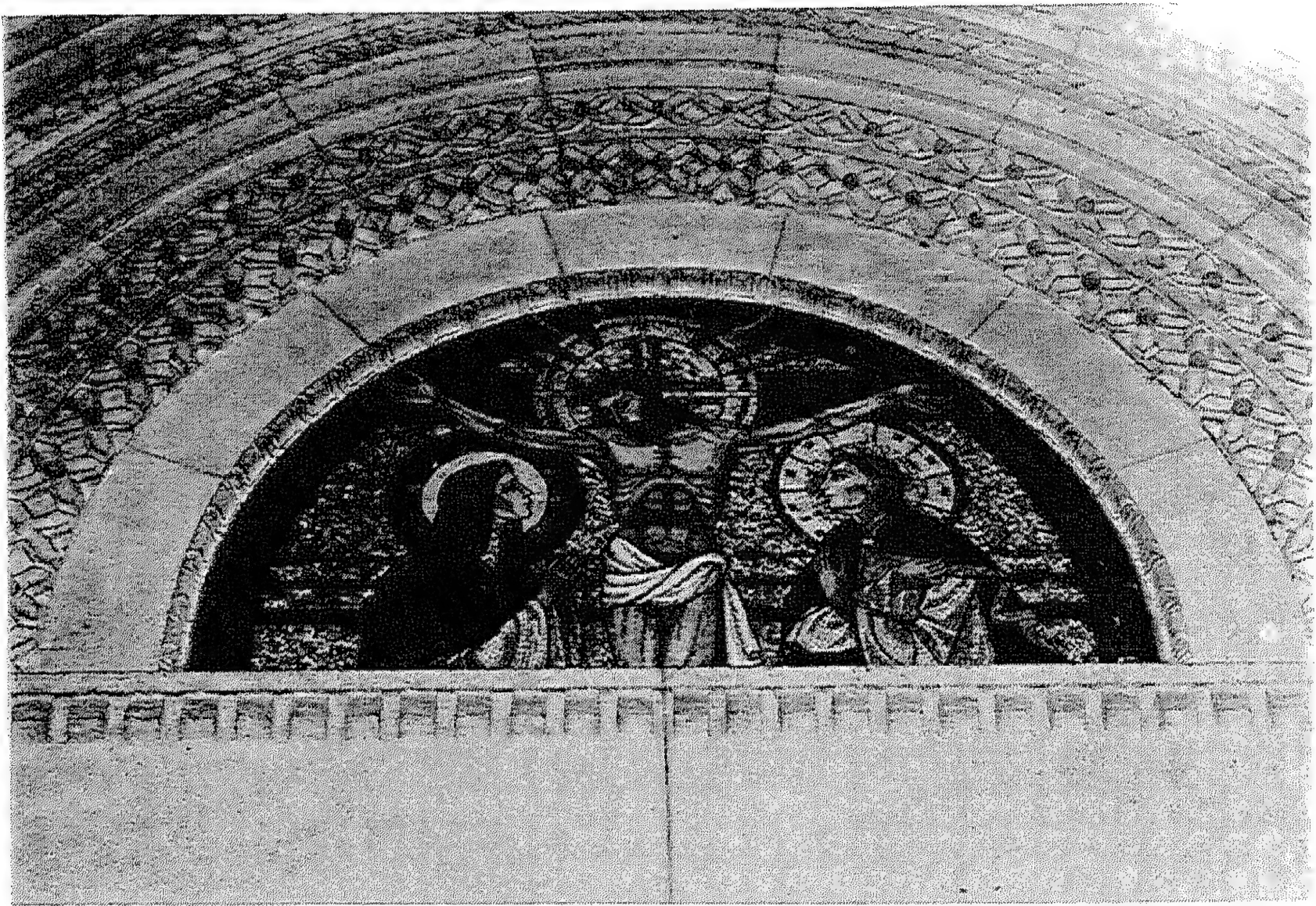
(شكل ١٢٧) تفصيلية من العنبر السابق



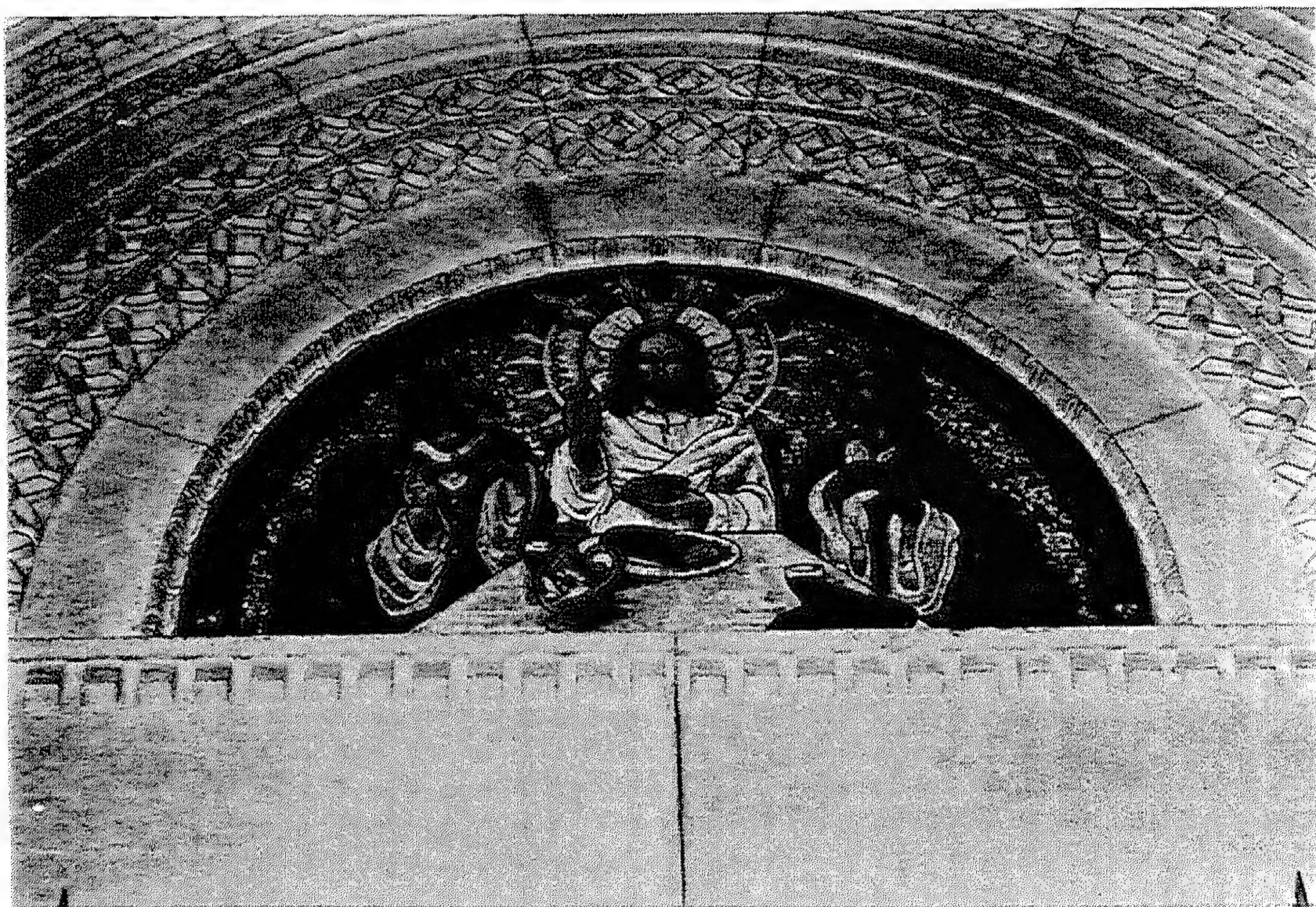
(شكل ١٢٨) تفصيلة من القسيقساء في الجزء السفلي من المذبح



(شكل ١٢٩) فسيفساء بالعقد الأيسر للمذبح داخل منطقة الهيكل



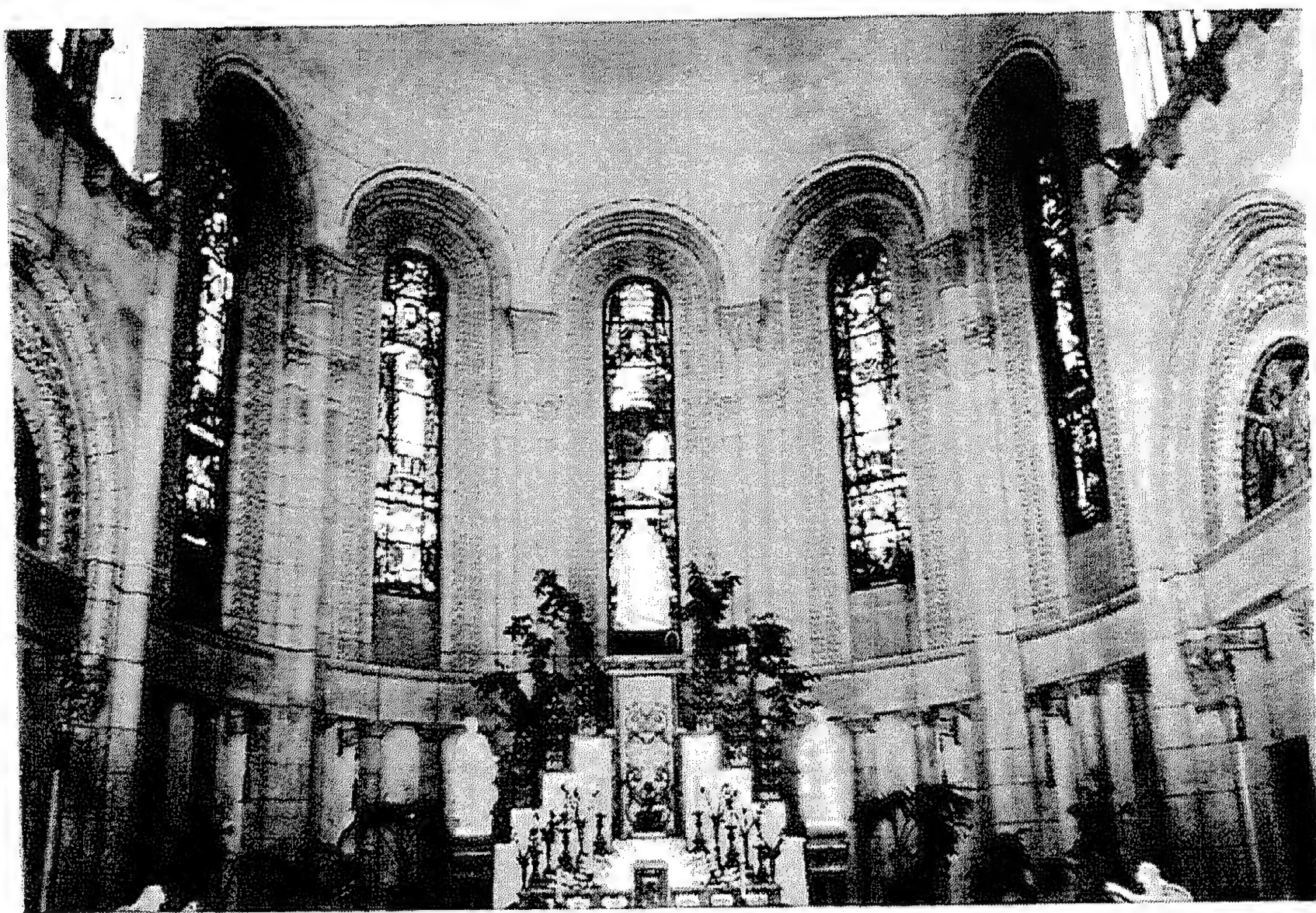
(شكل ١٣٠) منظر مقرب للعمل السابق



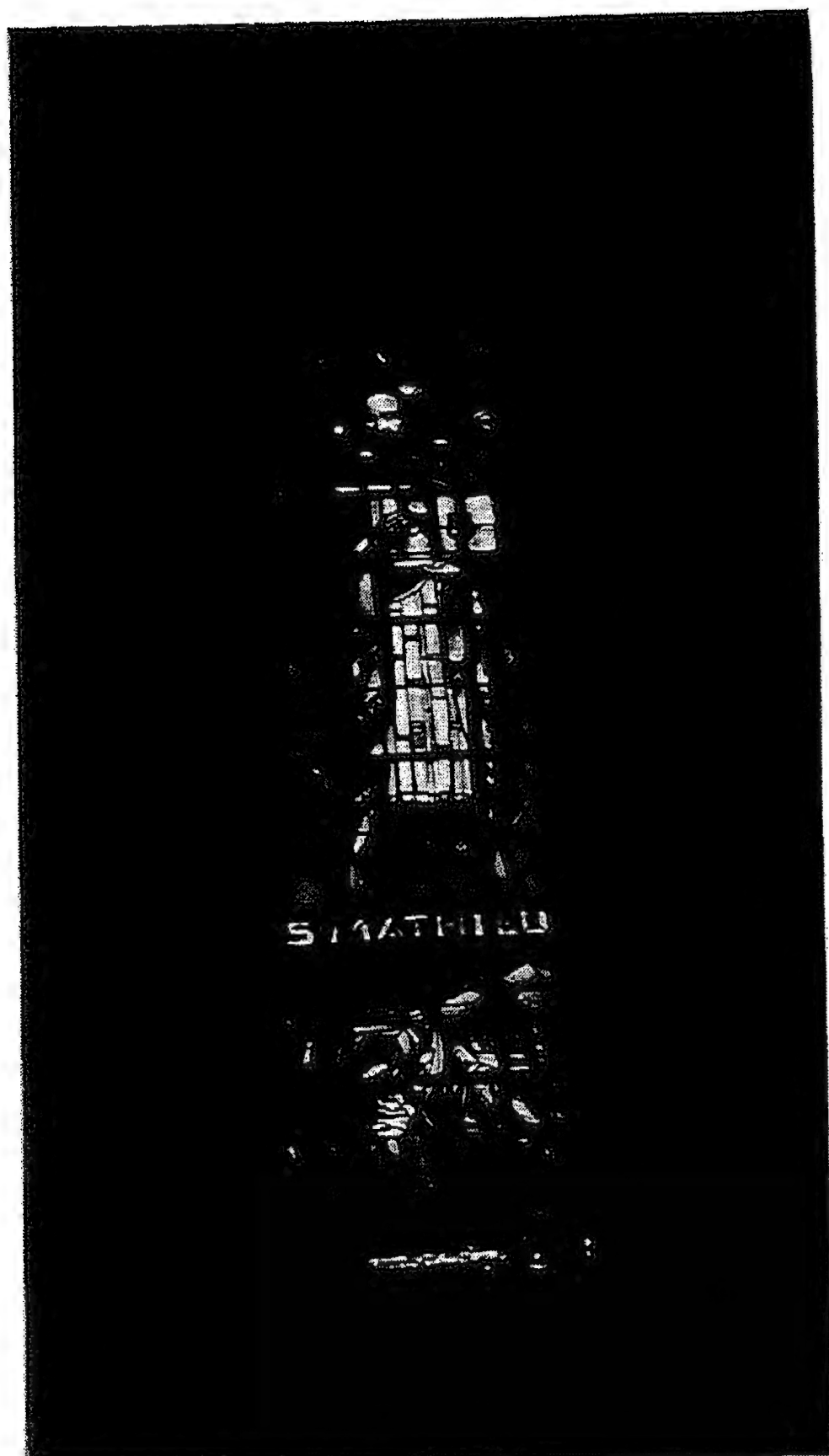
(شكل ١٣١) قسيفساء بالعمد الأيمن للمذبح داخل منطقة الهيكل



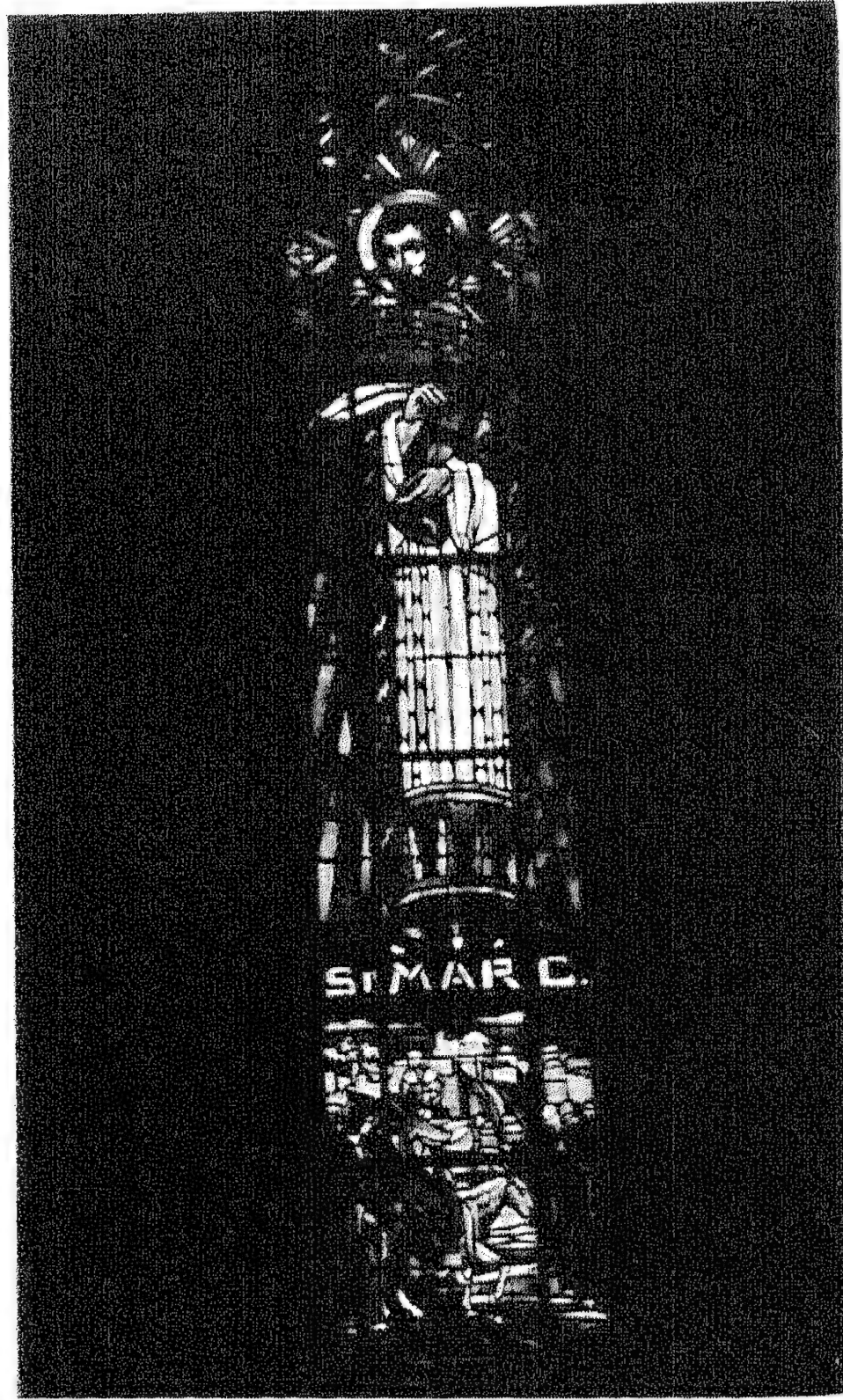
(شكل ١٣٢) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١٣٣) ه نوافذ من الزجاج الملون في خلفية المذبح الرئيسي



(شكل ١٣٤) إحدى النواقد الخمس تمثل في ثلثيها العلويين القديس متى

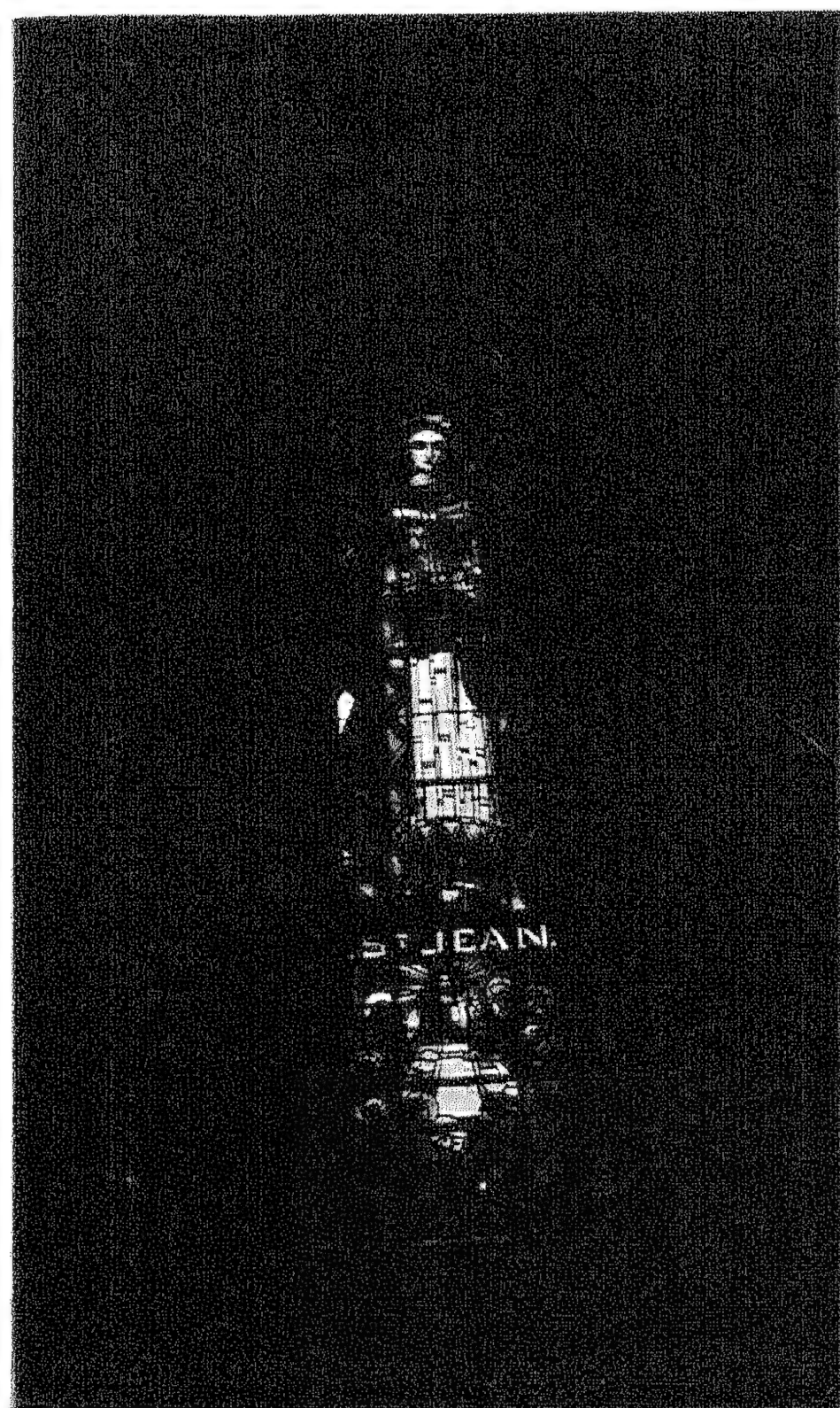


(شكل ١٣٥) إحدى النوافذ الخمس في خلفية المذبح تمثل

في تلقيها العلويين القديس مرقس

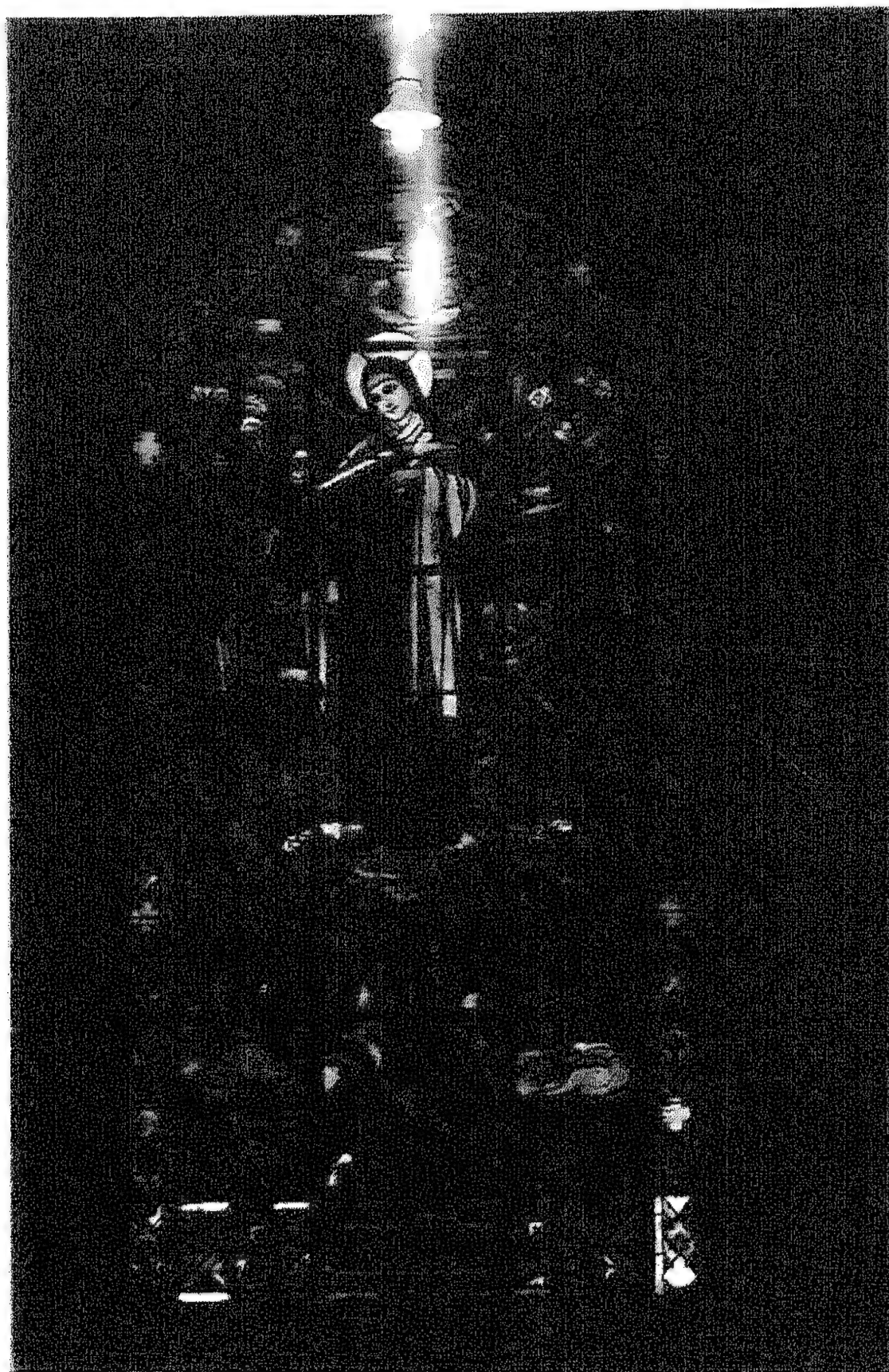


(شكل ١٣٦) تفصيلية من العمل السابق

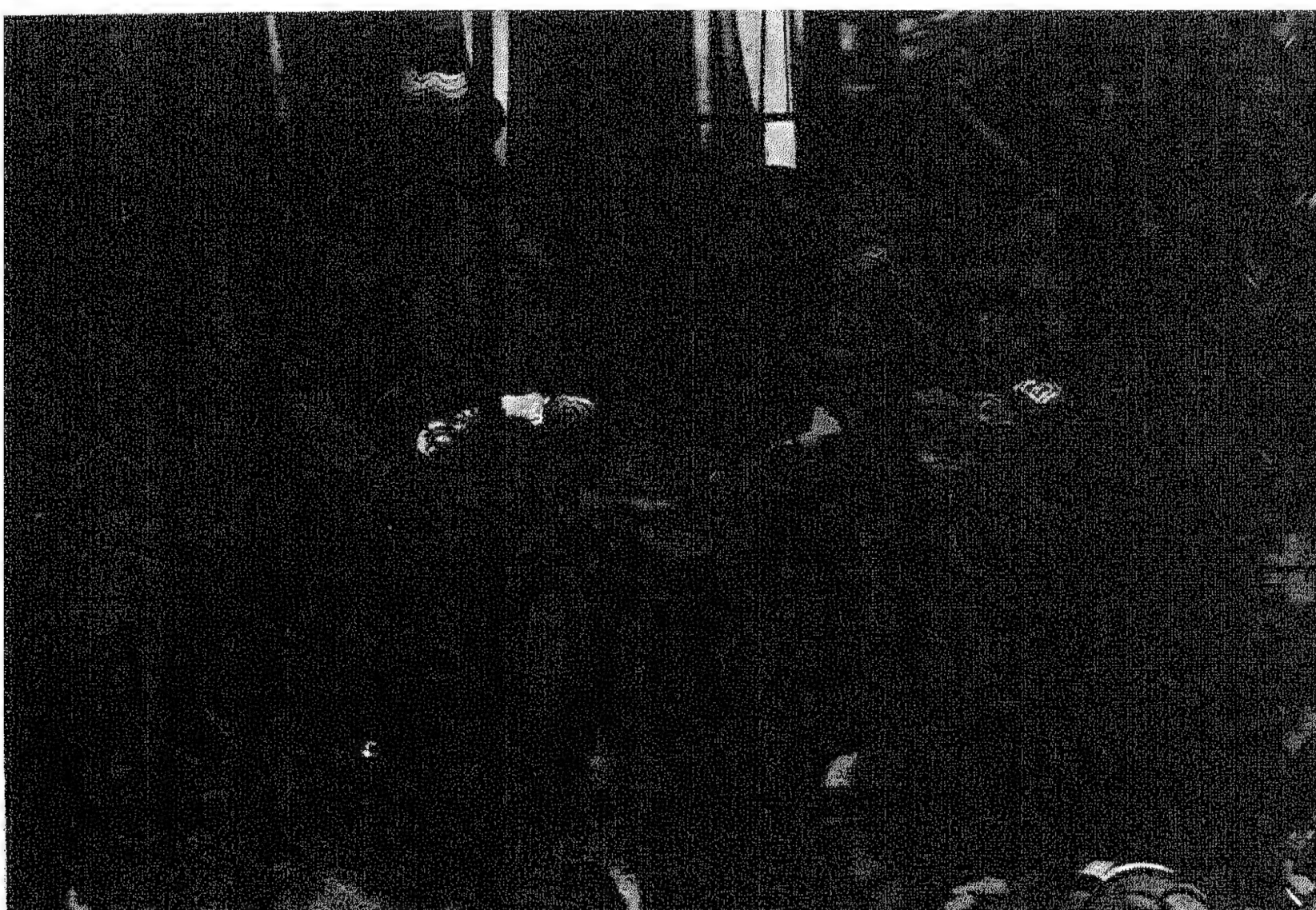


(شكل ١٣٧) إحدى النوافذ الخمس في خلقة المذبح

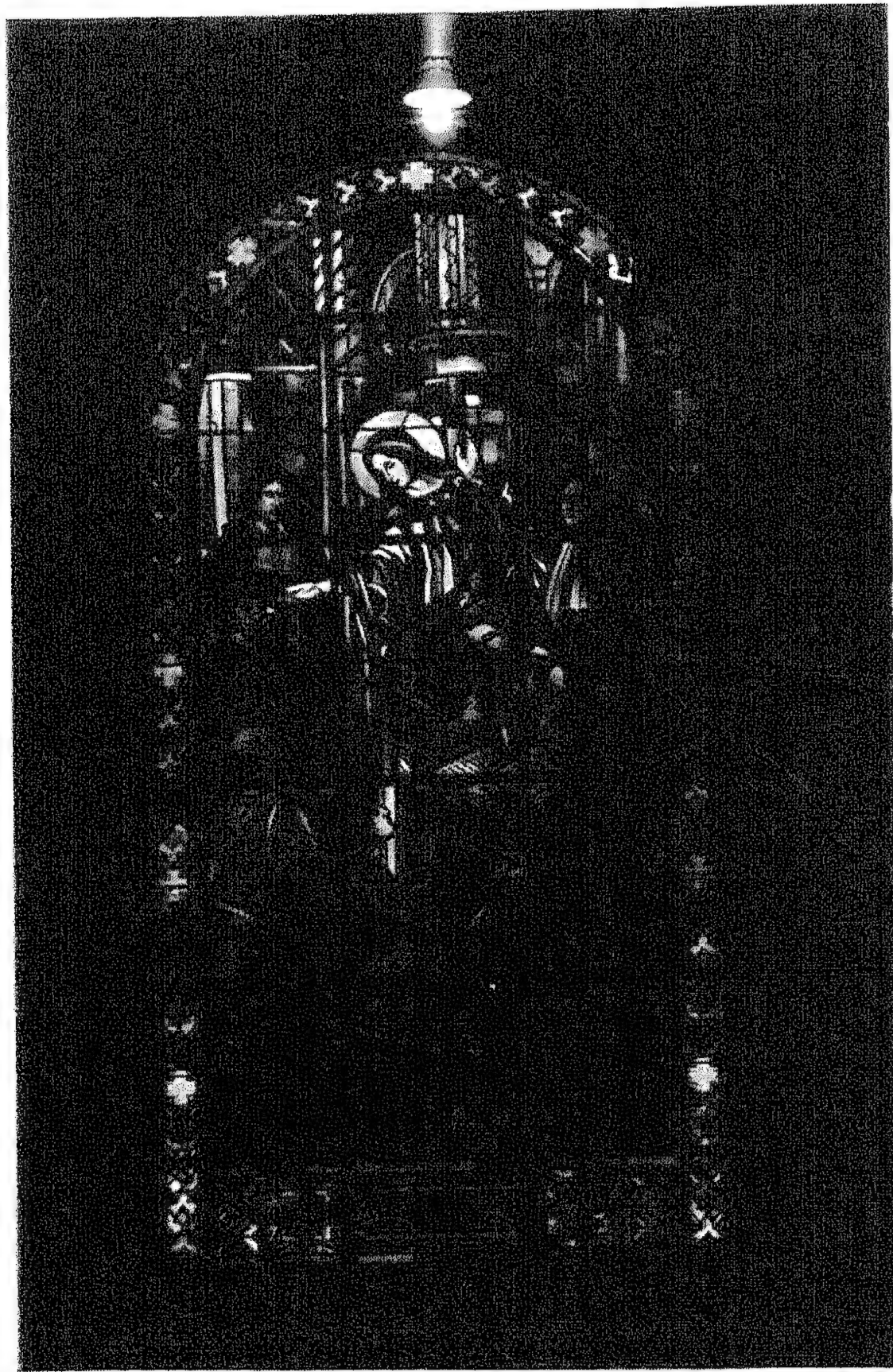
تمثل في ثلثيها العلويين القديس يوحنا



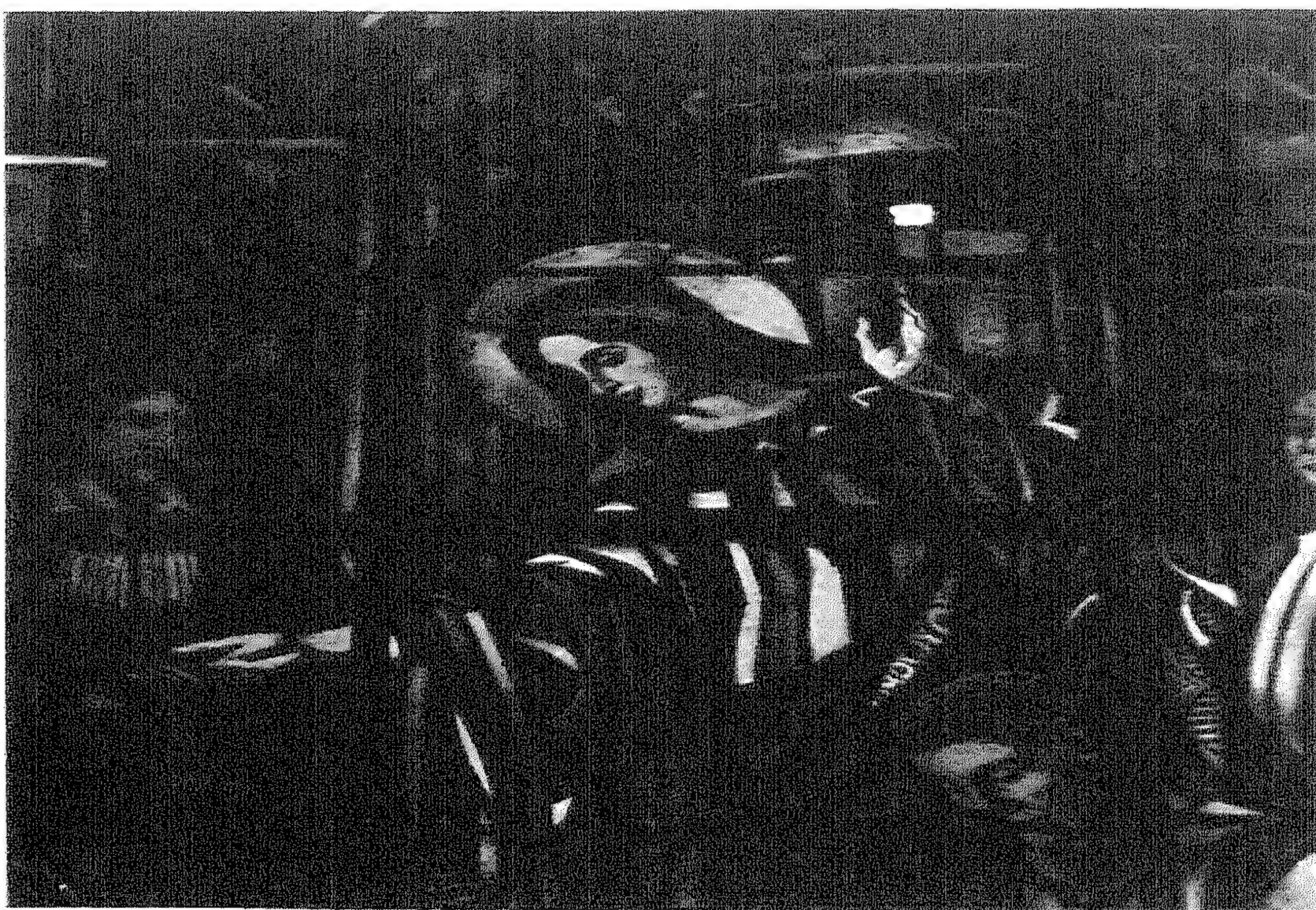
(شكل ١٣٨) زجاج ملون بالرواق الأيمن للكنيسة يمثل القديسة تريزا



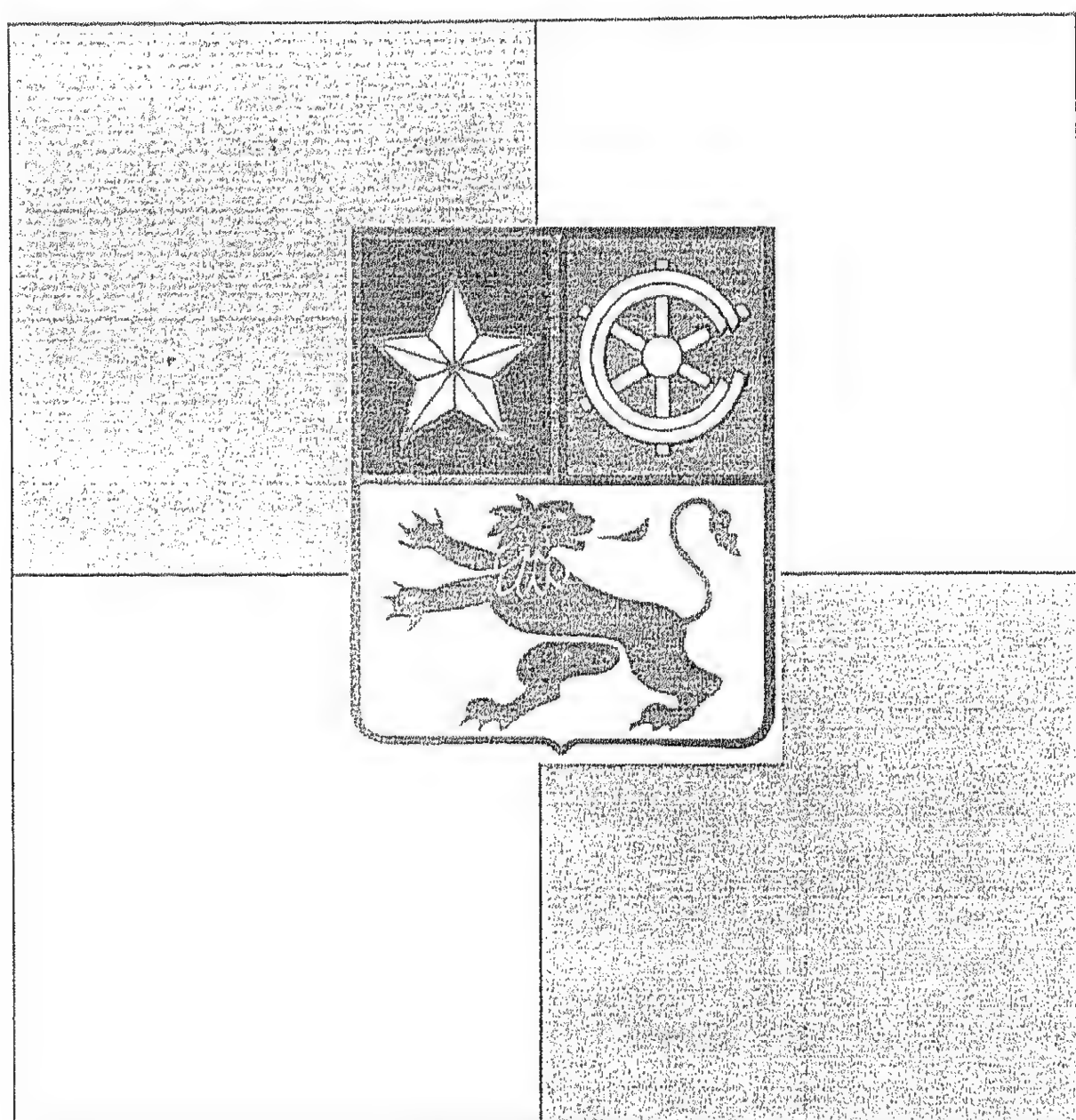
(شكل ١٣٩) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١٤٠) زجاج ملون بالرواق الأيمن للكنيسة يمثل القديسة كاترين

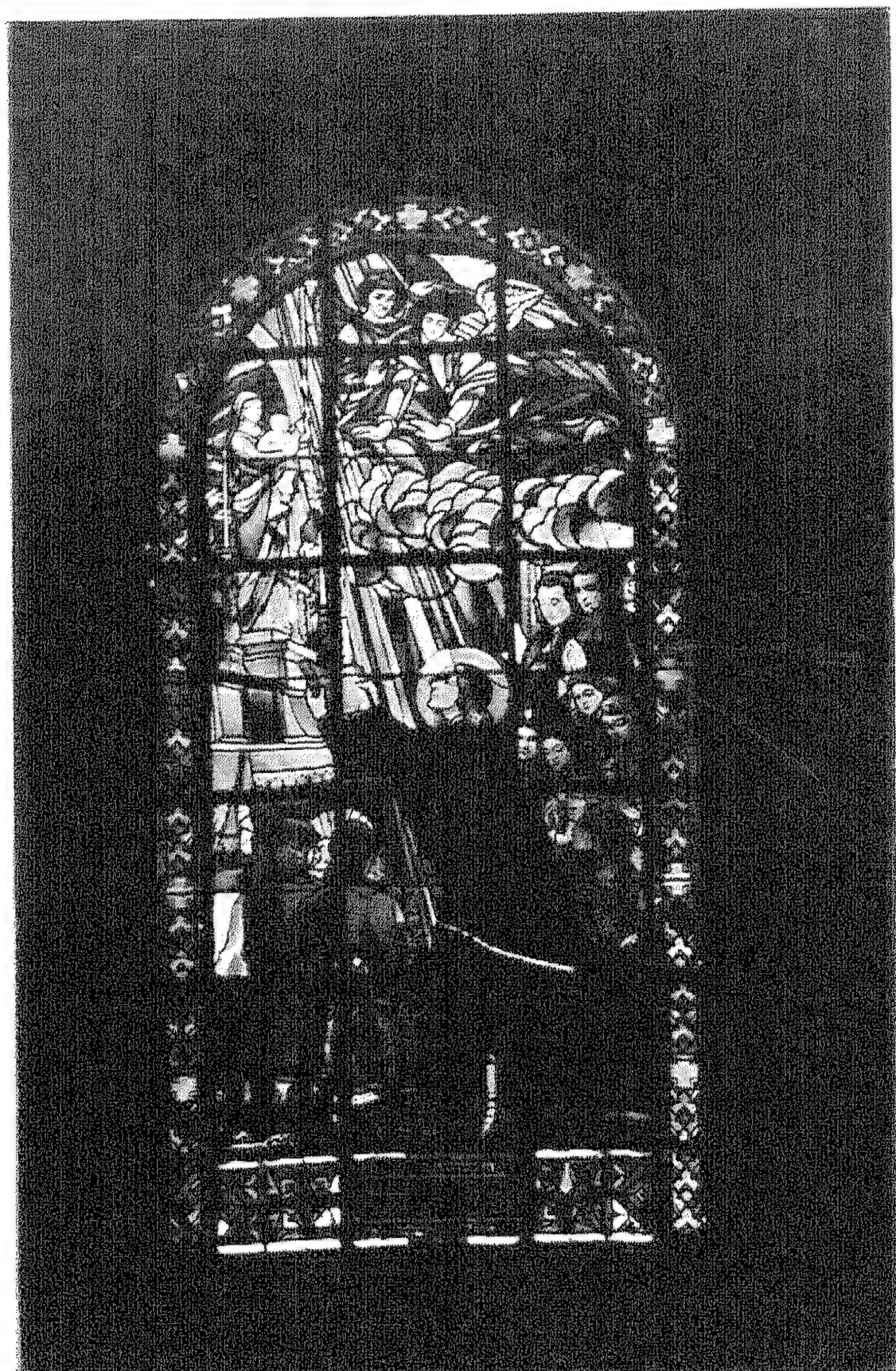


(شكل ١٤١) تفصيلية من العمل السابق



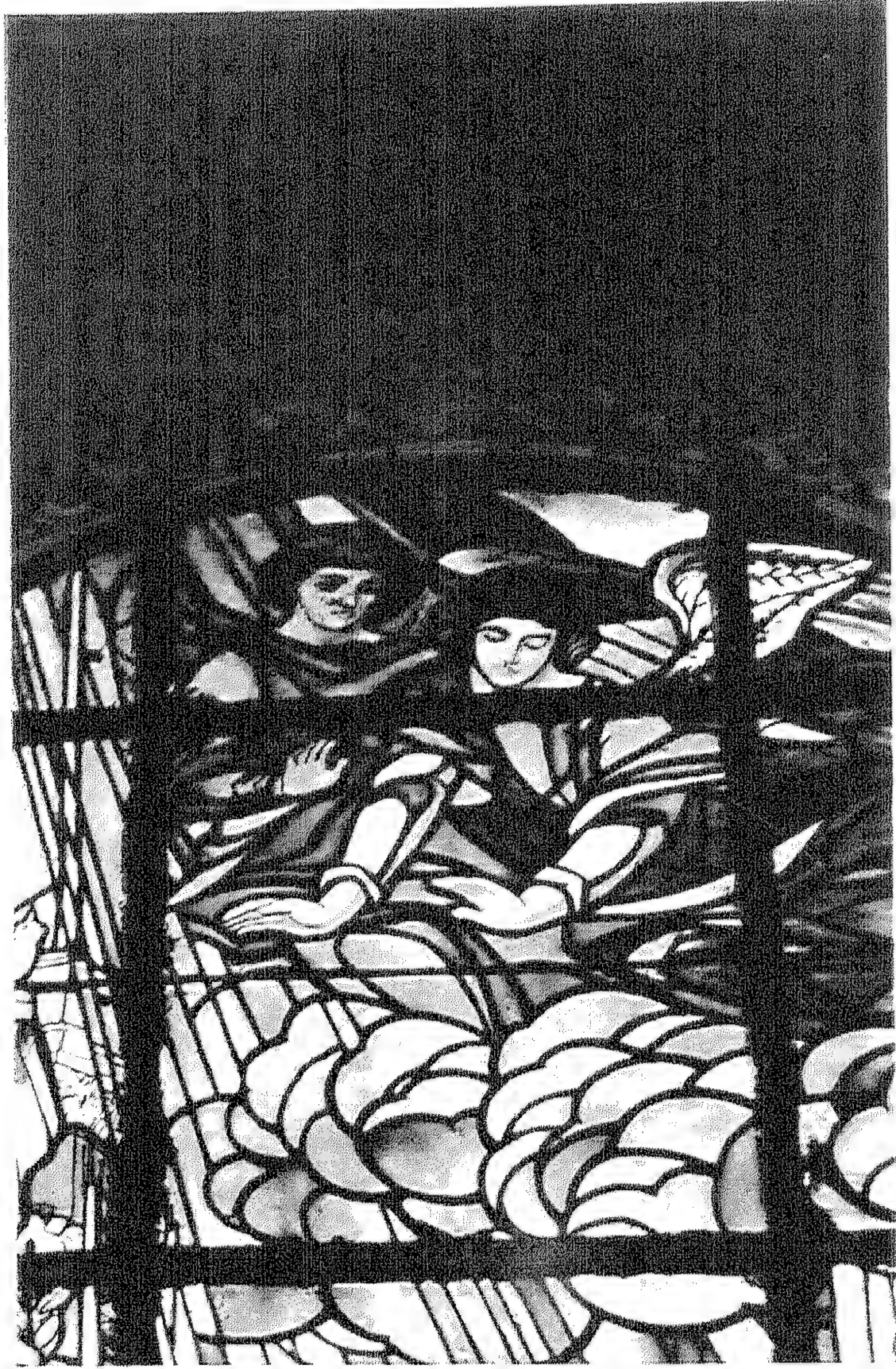
(شكل ١٤٢) شعار كلية سان مارك يظهر في ركنه الأيمن رمز

القديسة كاترين

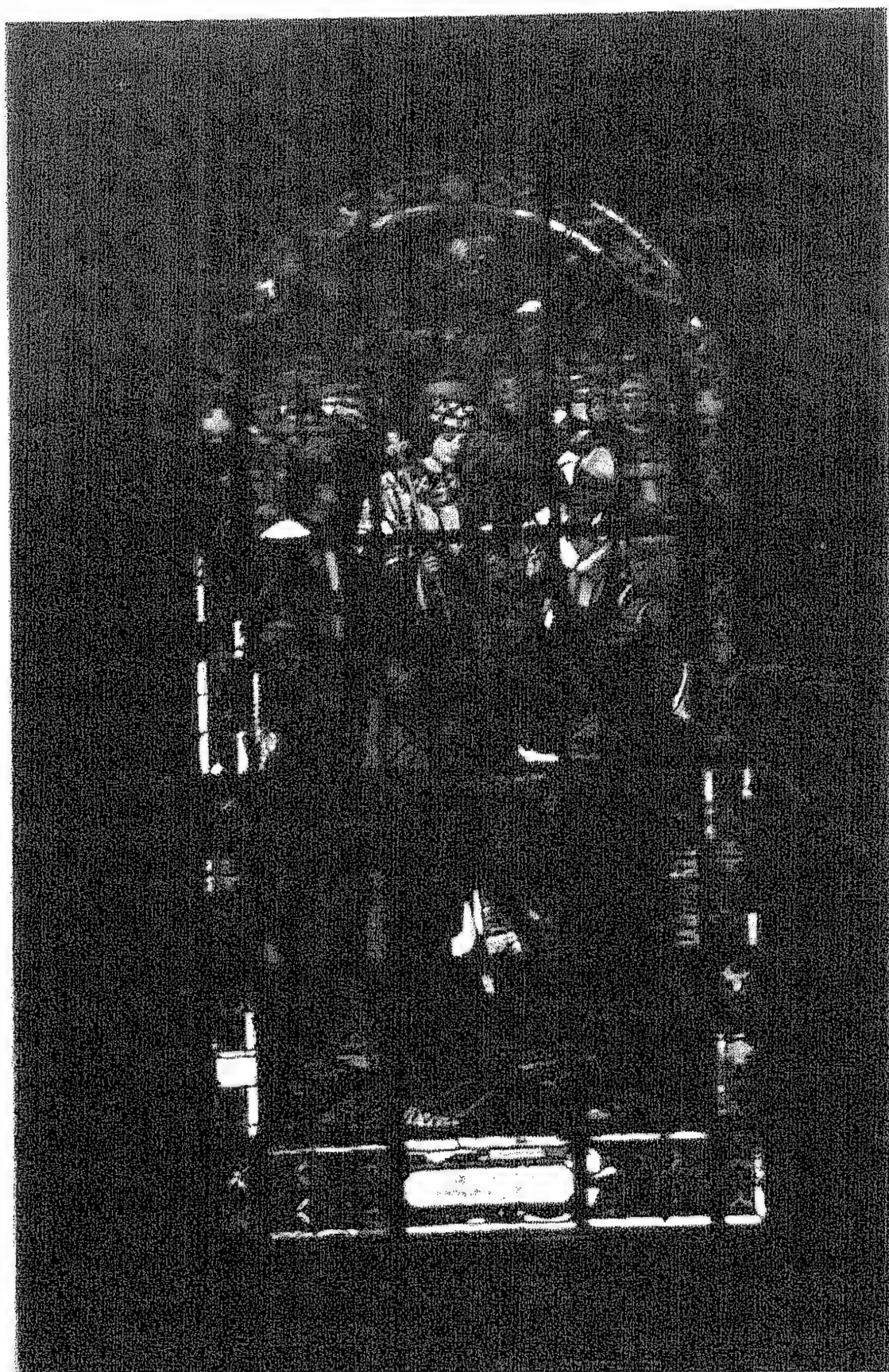


(شكل ١٤٣) زجاج ملون بالرواق الأيمن بالكنيسة

يمثل القديس دي لاسال De La salle



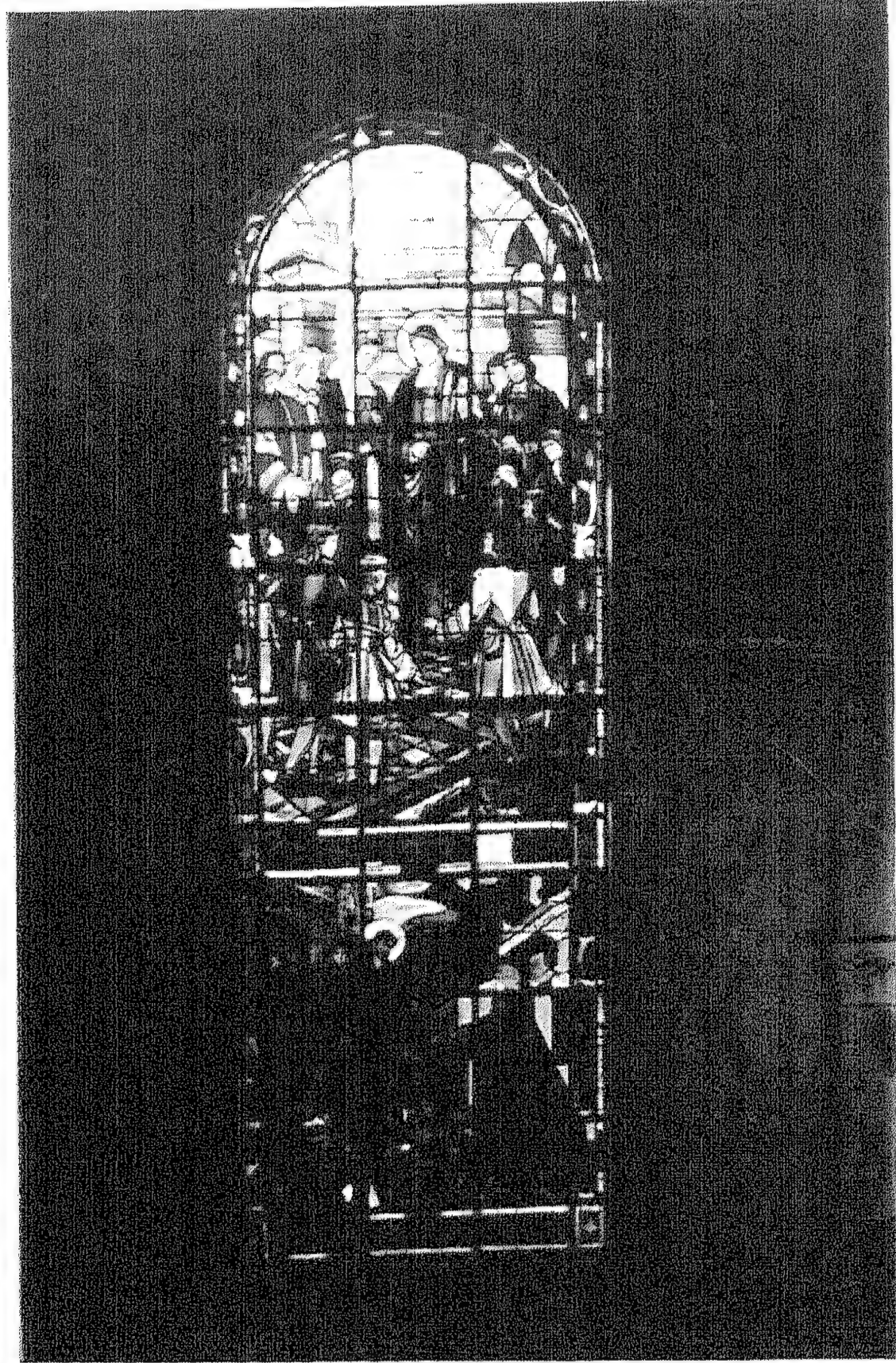
(شكل ١٤٤) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١٤٥) زجاج ملون بالرواق الأيسر من الكنيسة يمثل القديس لويس



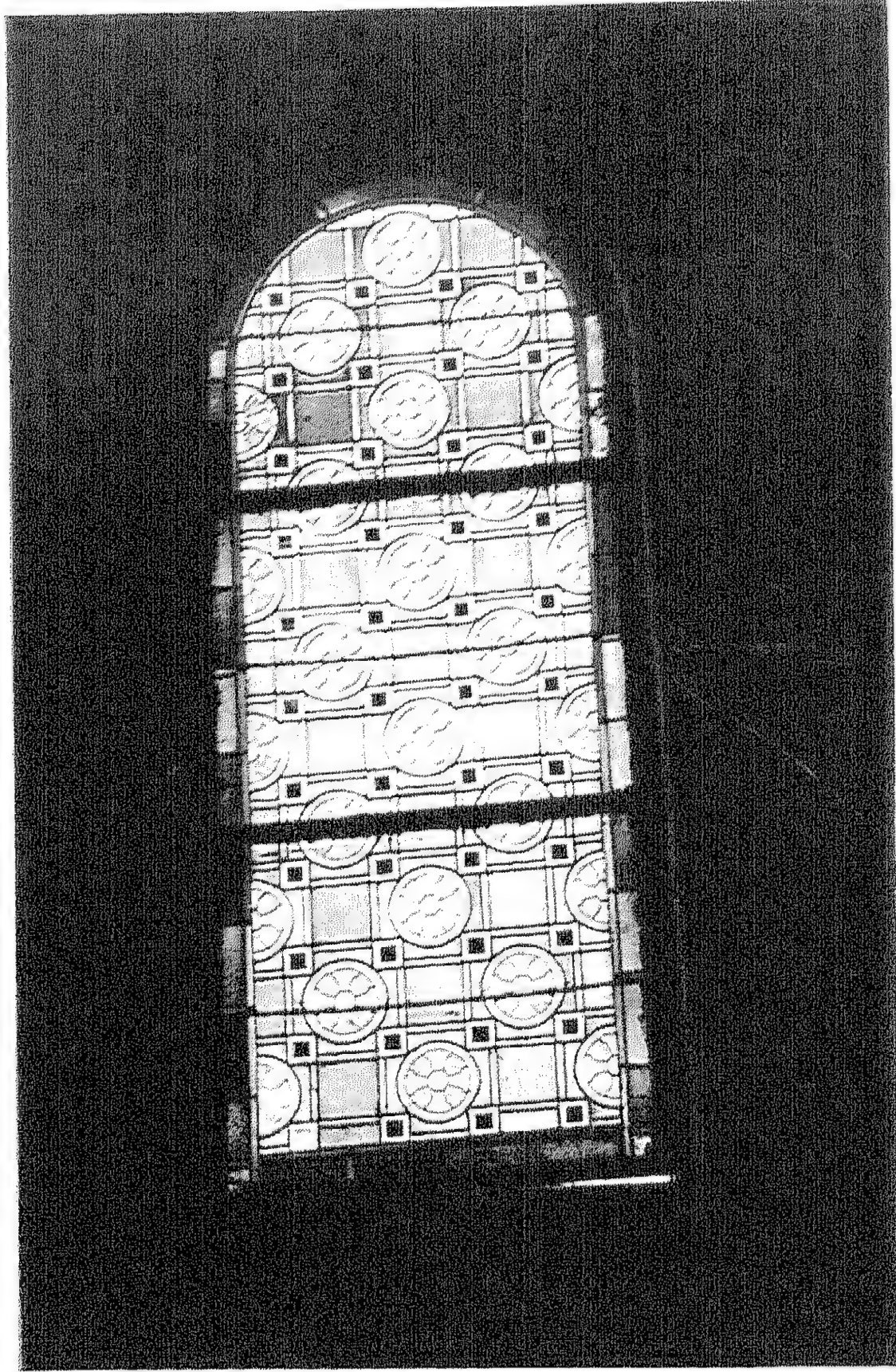
(شكل ١٤٦) تفصيلية من العمل السابق



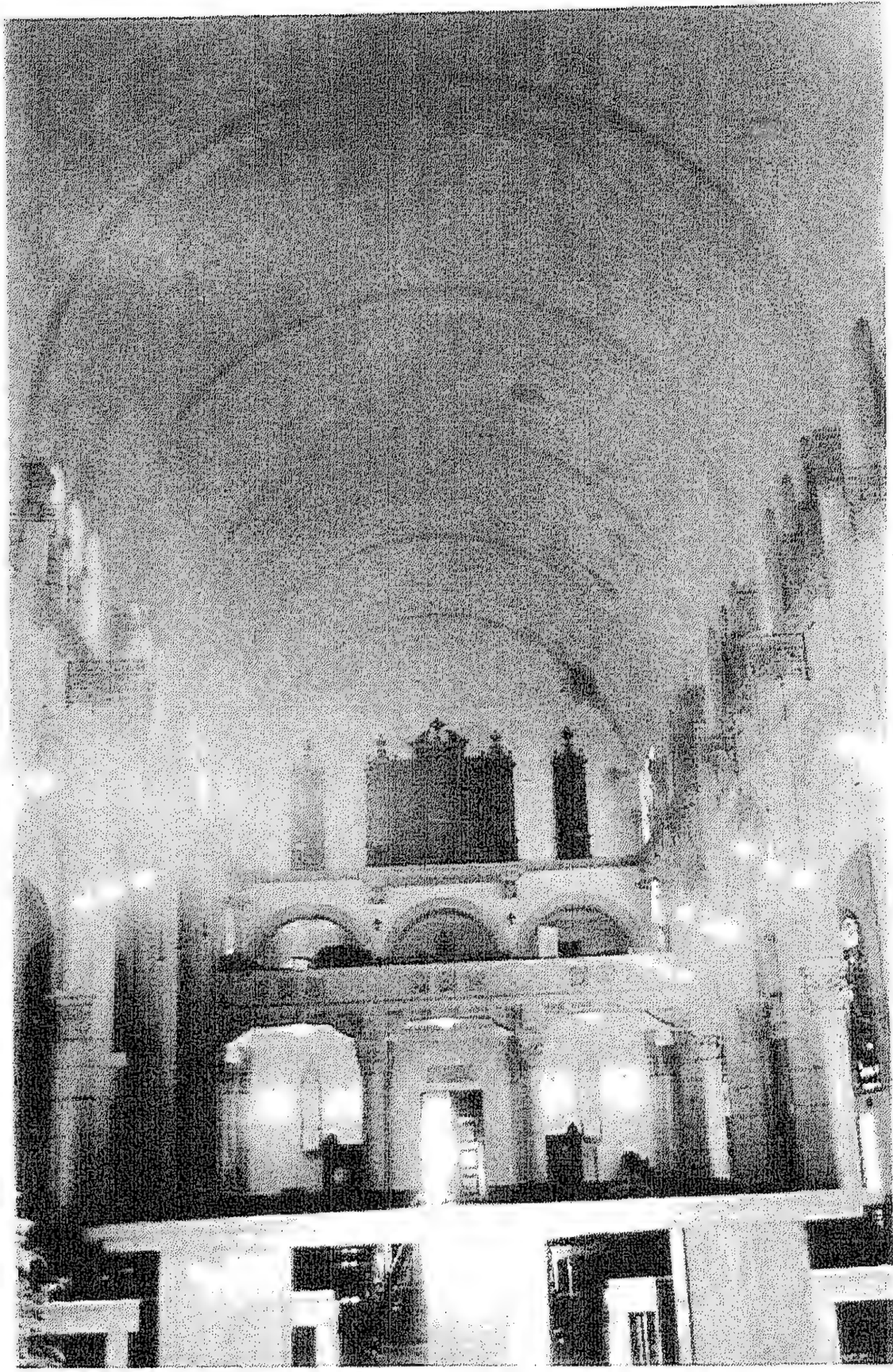
(شكل ١٤٧) زجاج ملون بمدخل الكنيسة المطل على اليهو
الداخلي للكلية يمثل مشهدين للقديس دي لاسال De La Salle



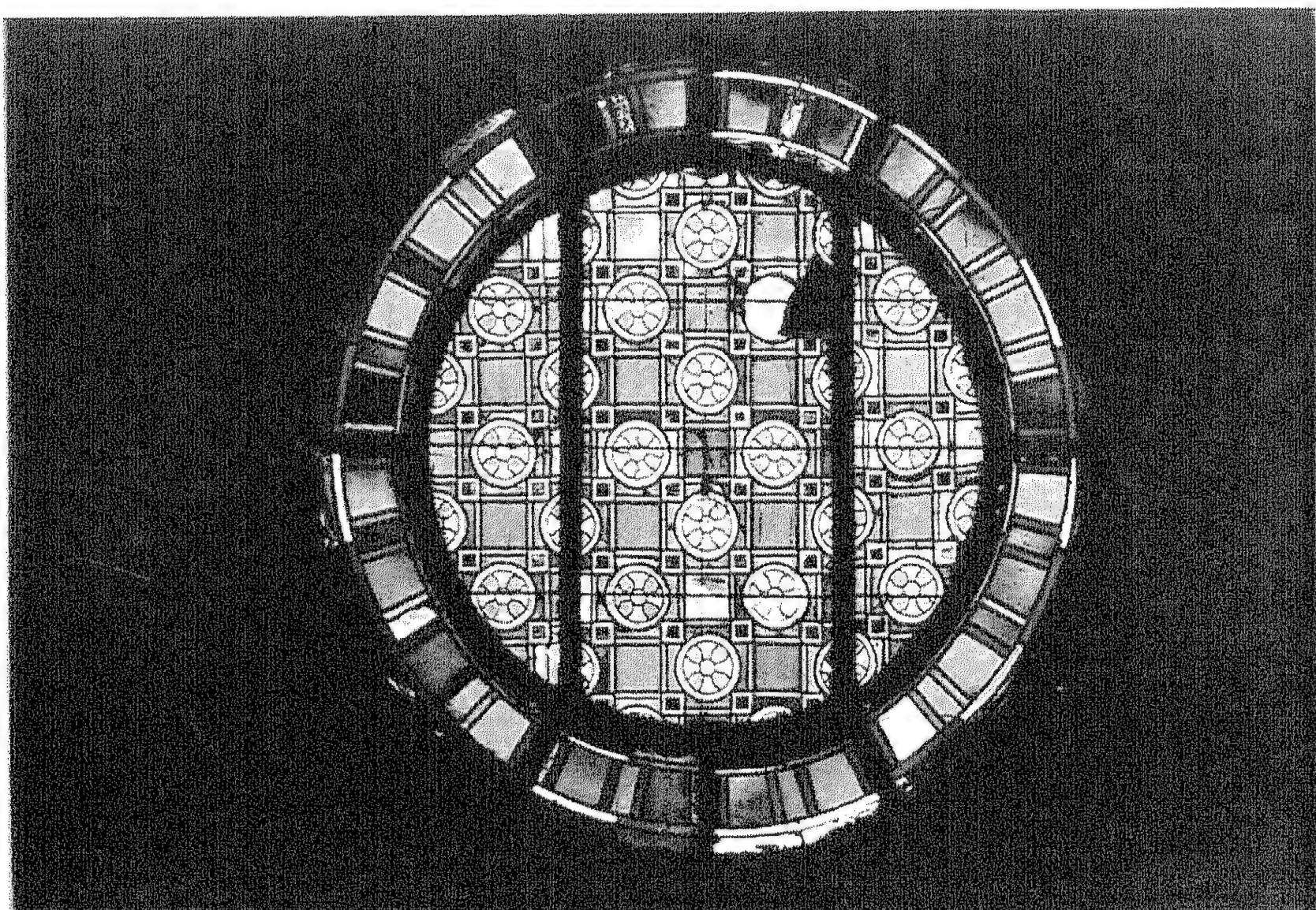
(شكل ١٤٨) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١٤٩) زجاج ملون بالجزء العلوى للجدران الشمالية والجنوبية للكنيسة



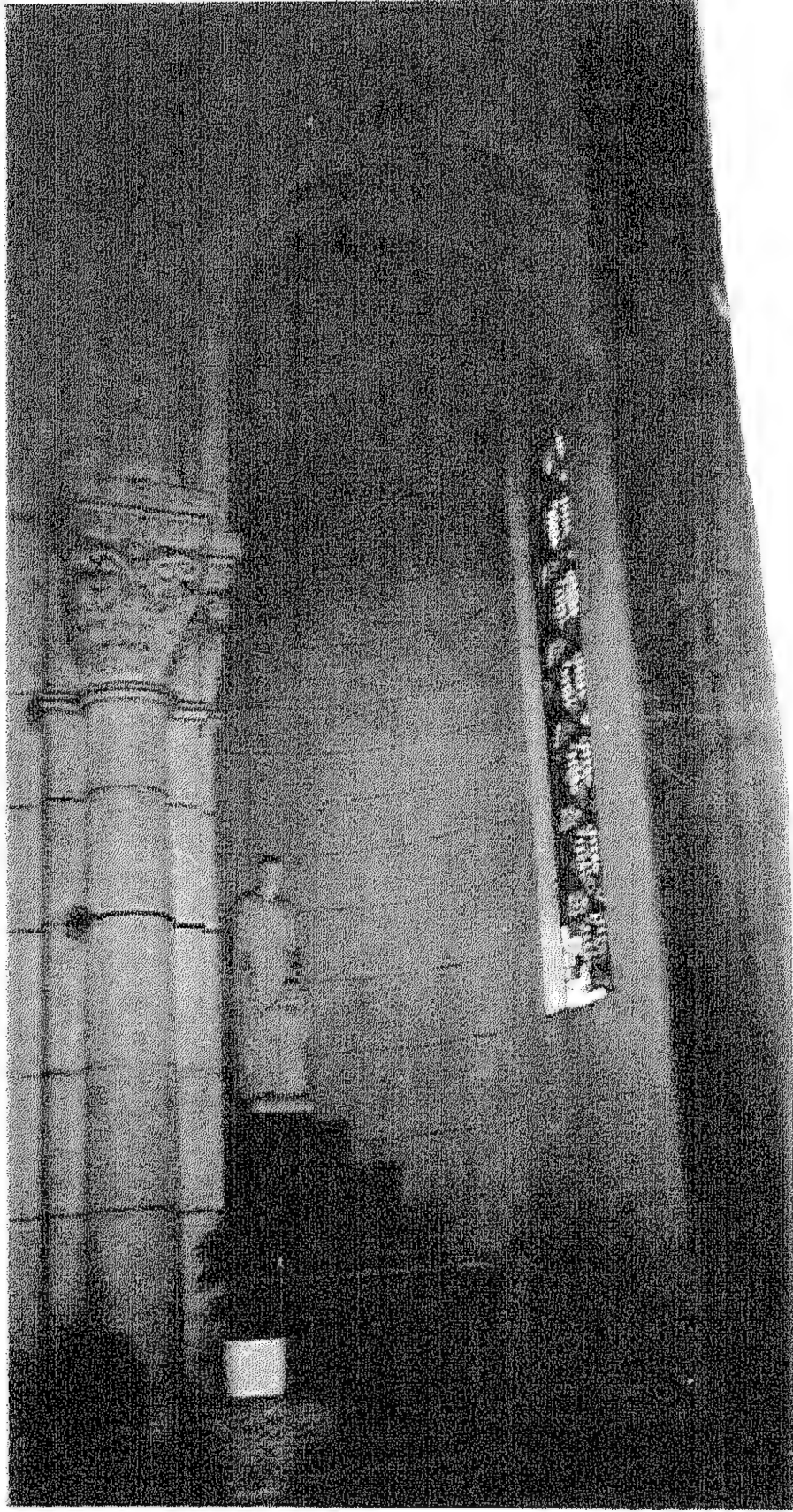
(شكل ١٥٠) الشرق الغربية التي تعلو مدخل الكنيسة



(شكل ١٥١) زجاج ملون بالدرج المؤدى إلى الشرفة الغربية

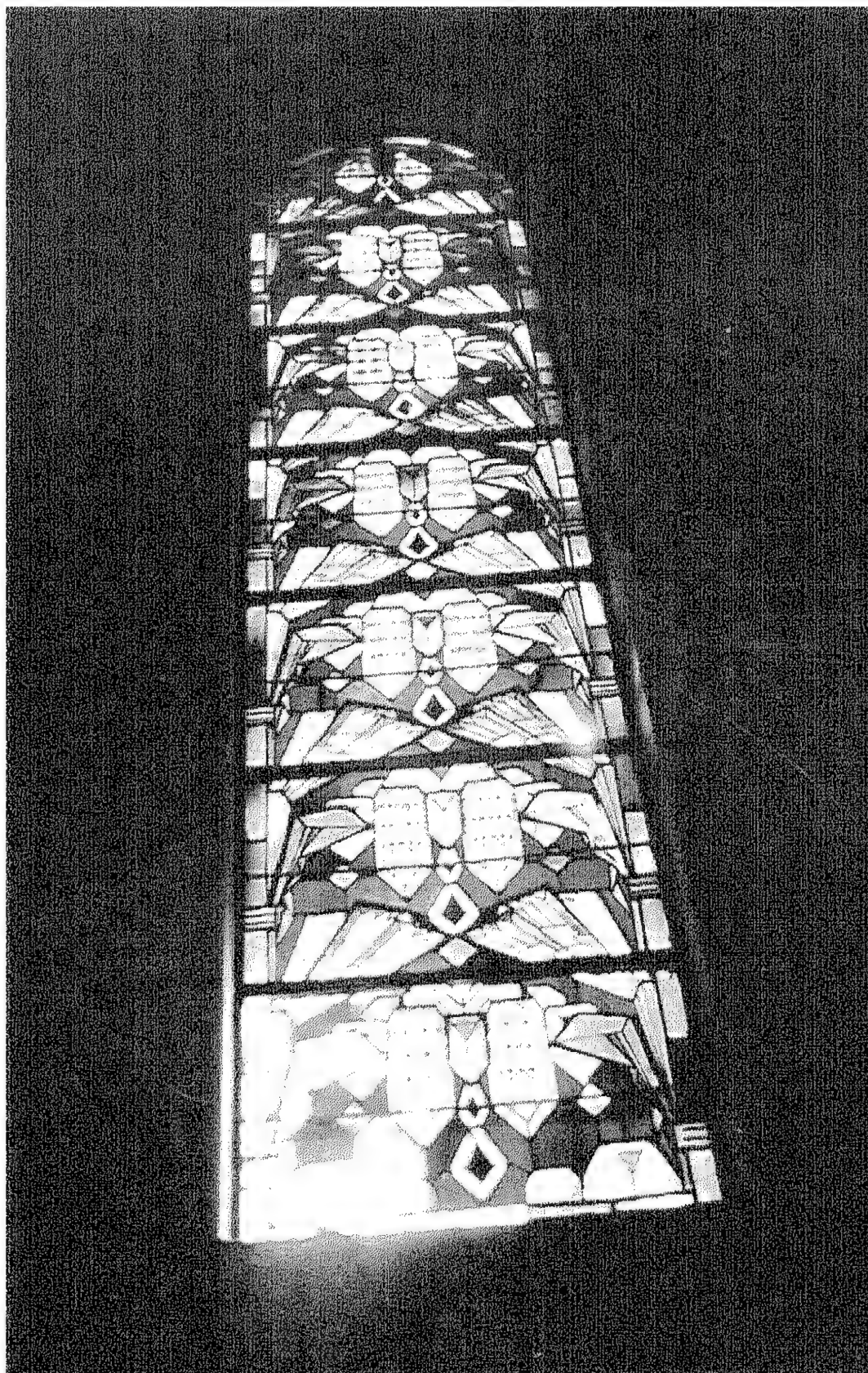


(شكل ١٥٢) زجاج ملون بالجدار الأيمن للمدخل الرئيسي

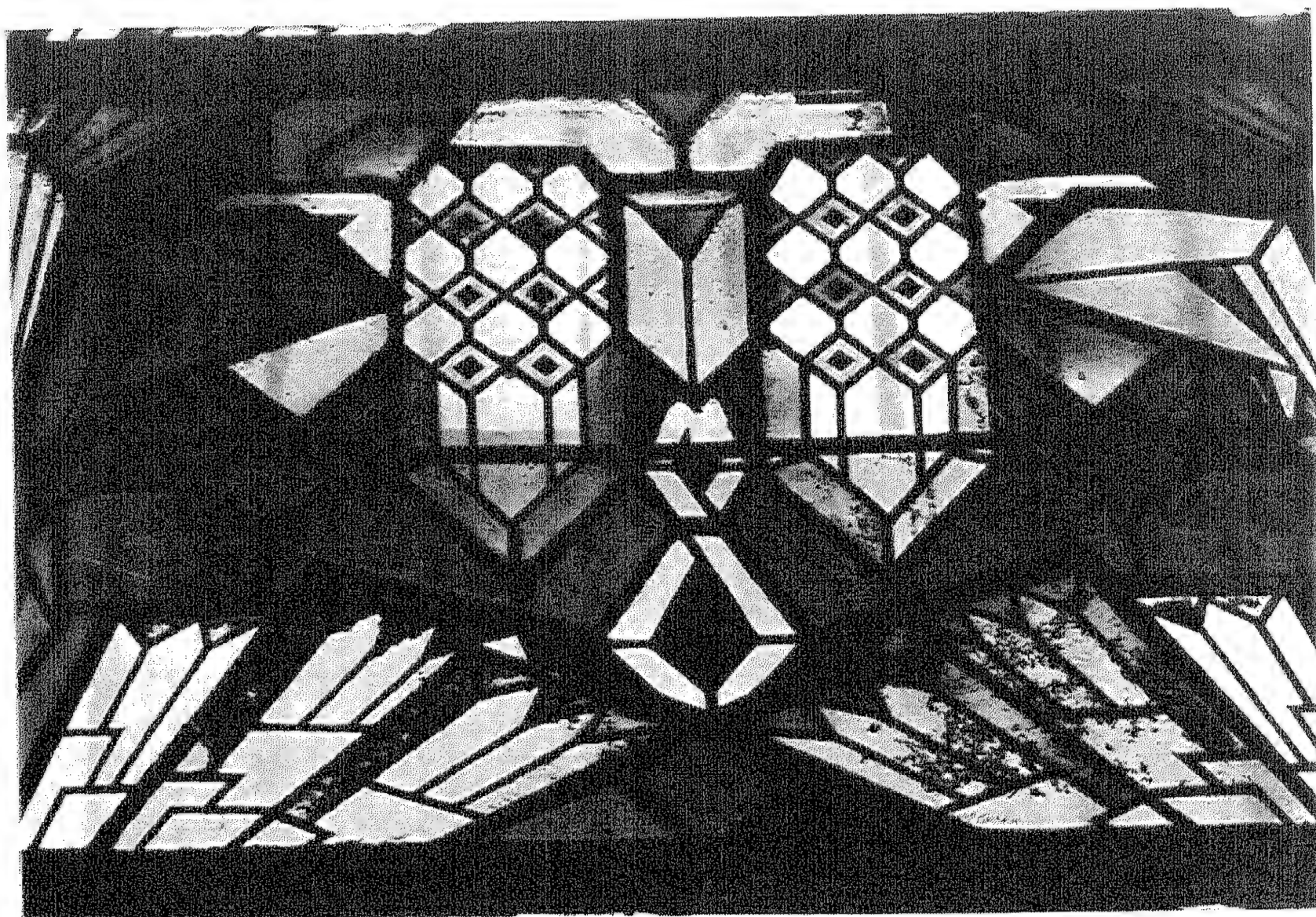


(شكل ١٥٣) الهيكل الجانبي بالفاحية اليسرى للمذبح الرئيسي

به تمثال القديس يوسف



(شكل ١٥٤) زجاج ملون بالهيكل السابق



(شكل ١٥٥) تفصيلية من العمل السابق

كنيسة "الآباء اللعازاريين" و "كلية المير دى ديو (أم الرب)"

"Les Pères Lazaristes" &
"Collège de la Mère de Dieu " churches

تتبع كل كنيسة منهما بيتين مختلفين عن بعضهما البعض للرهبنة ذات المذهب الكاثوليكي والتابع للطائفة اللاتينية بالمدينة .. كما أن كل واحدة منهما قد أقيمت فى وقت وعلى مساحة مختلفان .. إلا أن سبب الجمع بينهما تحت عنوان واحد فى هذا البحث يرجع إلى التشابه الكبير الموجود بين طرازي كل منهما فضلاً عن أسلوب التصوير الجدارى المتشابه بهما والمتمثل فى الزجاج الملون بشكل خاص .

والجدير بالذكر أن من خلال البحث الميدانى الذى قمت به نستطيع القول أن كل بيت رهبنة - قد أقام مؤسسةً تمثله فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث - قد حرص على أن تكون الشخصية الفنية لعمارتها مختلفة عن باقى الشخصيات الموجودة بالمدينة .. وبالرغم من هذا نجد التشابه بين هاتين الكنيسيتين فيما قد سبق ذكره يعتبر ملموساً بشكل واضح .

*** وبالنسبة لكنيسة الآباء اللعازاريين فإن هذا الإسم يرجع الى القديس لازار Saint Lazar .. حيث سمي البيت الذى عاش به مجموعة من الآباء الذين قد وحدهم القديس فان سان دى بول Saint van Saint de Paul باسم القديس لازار بباريس .. ومن هنا أطلق على هؤلاء الآباء اسم Lazaristes أو اللعازاريين .. وهم فى رسالتهم الموجهة لخدمة المجتمع يسعون إلى مساعدة الفقراء فى حل مشكلاتهم الصحية والاجتماعية وكذلك التربية .. وجدير بالذكر أن القديس دى بول هو أيضاً مؤسس دير السبع بنات les sept soeurs اللاتى قد اشتهرن بخدمتهن فى مجال الصحة .

وقد أقيمت هذه الكنيسة بشارع (السبع بنات) بمنطقة المنشية كثنائى أقدم الكنائس الكاثوليكية اللاتينية بعد كنيسة القديسة كاترين القريبة منها .. وكان ذلك فيما بين عامى

(١٨٩٤-١٨٩٥م تقريباً) *، ولا يعلم أحد بإدارة الكنيسة اسم المعمارى الذى قام بتصميمها .. إلا أن هذا المعمارى بعد أن أوشك أن ينتهى من تنفيذ تصميماته اكتشف وقتها أن هناك سمة مشكلة فى الآبار المائية القديمة التى كانت موجودة حينئذ أسفل منطقة المنشية .. وسوف تؤدى الى انهيار الكنيسة .. فقام بقتل نفسه .

ولذلك نجد أن هناك أحزمة علوية - والتى سوف نلاحظها فى بعض الصور الفوتوغرافية لاحقاً - لدعم سقف وجدران الكنيسة والتى قد صممت آنذاك لتفادى وقوع هذه الكارثة وقد قام بتنفيذ هذه الفكرة المهندس المالىطى الجنسية * Amabile Grech .

وبالرغم من قدم وعراقة المبنى الذى يضم هذه الكنيسة إلا أن الغبار وحالة التدهور قد جعلها واجهتها غير واضحة المعالم وكأنها غير موجودة بالمنطقة ..، ويتضح من خلال الشكل الداخلى للكنيسة الطراز القوطى المستحدث Neo-Gothic .. ذو العقود المدببة والعقود فى منتصف السقف (الشكال ١٥٦ ص ٣٠٩، ١٥٧، ١٥٨) .. والمسقط الأفقى للكنيسة يميزه شكل الصليب اللاتينى .. كما تميزها مجموعة من الأعمدة المتفردة وذات القواعد الرخامية المنفذة بنفس أسلوب الأعمدة الموجودة بالكنائس القوطية القديمة بأوروبا ولكنها ذات مقياس أصغر .. ومجموع هذه الأعمدة إثنى عشر حيث يحد كل ستة منها جانباً من جانبي الإيوان الرئيسى بالكنيسة .. (الشكل ١٥٩) مما ينتج عنه رواقان جانبيين مقسمان الى خمسة من العقود المدببة التى تظهر خلفها الهياكل الصغيرة .

* وقد قام المعمارى باستغلال خلفيات الهياكل الجانبية فى وضع بعض المشاهد المرتبطة بالقصص الدينى والمنفذة بالتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران .
وعلى سبيل المثال نرى فى (الشكل ١٦٠) بالهيكل الأول على يمين المذبح الرئيسى مشهداً يصور خلفية للسيد المسيح بعد نزوله من على الصليب ومعه العذراء مريم .. حيث يمثلها عمل نحى .. ويتقدمها المذبح الصغير .. كما نلاحظ فى نفس الشكل على يمين المذبح تمثالاً صغيراً

* - الأبنا رويل إميل Père Rouel Emil - بطريرك الآباء اللعازارين من باريس .. وهو أيضاً راوى قصة بناء هذه الكنيسة، حديث شخصى (٢٠٠٠/٩) إذن بالإشارة إليها .

* - كما يذكر أ. دنيس إيلي Denis Elie وهو من المهتمين بتاريخ الكنائس الكاثوليكية بمدينة الاسكندرية ويعمل كموظف فى قسم الخزينة بكلية سان مارك .. ويذكر أن هذا الفنان هو شقيق الجلد الأكبر لوالدته ، حديث شخصى (٢٠٠٠/٩) إذن بالإشارة إليها .

للقديس فان سان دى بول .. وقد استُخدمت خلفية التصوير الجدارى فى هذا الموقع كعنصر مكمل للعمل النحتى الذى يلعب دور البطولة .. بالرغم من ضخامة المساحة التى يشغلها التصوير الجدارى والذى اقتصر على منظر طبيعي تميزه السماء المليدة بالغيوم .. ويخلو من أى أشخاص أو عناصر أخرى فيما عدا الثلاثة صلبان فى منتصف الشكل تقريباً .. وهو ما يؤكد على البؤرة الرئيسية فى الشكل العام وهى العمل النحتى الذى يمثل السيد المسيح وأمه ، أيضاً من الأشكال الجديدة فى هذا العمل والملاحظة هو استخدام مستوى مختلف من الجدار بما يشبه القبو أو المحراب الذى يدخل فى عمق الجدار مما يسمح بوضع العمل النحتى بداخله فيصبح الشكل أكثر واقعية .

ولكن التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران قد كان له الدور الرئيسى فى أحد الهياكل الجانبية الأخرى بالكنيسة .. وذلك فى الهيكل الرابع بالرواق الأيمن .. حيث يظهر مشهد رائع يمثل رحلة العائلة المقدسة إلى مصر (الشكل ١٦١) وهو من أفضل أعمال التصوير الجدارى بالكنيسة .. وقد نجح الفنان فى تصميم هذا العمل الذى يظهر فى خلفيته أبو الهول وأهرامات مصر .. تسطع فوقهم الشمس بينما يقابلها فى الناحية الأخرى إحدى شجرات النخيل .. وتظهر العائلة المقدسة جالسة على الأرض فى الثلث السفلى من العمل .

ونلاحظ من خلال العاملين السابقين أن التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران بهذه الكنيسة قد كان له حظاً وفيراً .. حيث أن الكنائس القوطية بشكل عام كانت تفتقر إلى مثل هذه النوعية من الأعمال .. وقد كان الزجاج الملون هو الفن السائد بها ..، ولكن من خلال الكنائس التى تناولها البحث نستطيع أن نلاحظ أن أكبر الكنائس الموجودة بالمدينة وأكثرهم احتواءً على أعمال التصوير الجدارى وخاصة الزجاج الملون ليست بقدر وضخامة الأعمال الكبيرة والشهيرة التى عرفنا عليها تاريخ الفن.

كما نلاحظ أن أسلوب التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران بالكنيسة ذو مستوى جيد قد وصل أحياناً إلى مستوى راقى وخاصة فى العمل الأخير الذى عبرت فيه مجموعة الدرجات اللونية عن حالة من الشجن دون الاستعانة بأسلوب التباين بين درجات الضوء والظل .. وإنما كانت الدرجات هادئة ومعبرة عن الملامس المختلفة ، وكذلك تميز العمل بقوة التعبير عن الأشكال والنسب التشريحية .

وبالرغم من أن الأعمال تبدو وكأنها بحالة جيدة إلا أن هناك الكثير من الآثار التي تظهر في الطبيعة بالأسطح الحاملة للأعمال والتي تدل على تدخل سيئ.. لا بد وأنه كان أثناء عمليات الترميم ..

والجدير بالذكر أن أثناء عمليات الترميم التي خضعت لها الأعمال الفنية بالكنيسة تم إزالة الربع السفلى من أعمال التصوير الجدارى الموجودة بالرواقين الجانبيين وذلك عن طريق طلائهم بمادة بيضاء...^{*}، وحيث أن الأسلوب المتبع في تنفيذ جميع الأعمال يبدو واحداً.. يرجح أن تكون الأعمال كلها من تصميم وتنفيذ فنان واحد، فهناك بعض الأعمال الموقعة والأغلبية لا يبدو فيها أى توقيع .. وربما يعود ذلك إلى أن الفنان قد وقع العمل فى مكان أسفل طبقة الطلاء الأبيض ..، أما اسم هذا الفنان وكما رصدت توقيعه لبعض الأعمال فهو (بيرونلى Pironli).

* ومنطقة المذبح الرئيسى يتوسط خلفيتها تمثالا للعدراء مريم - حيث أن الكنيسة قد صممت خصيصا لإحياء ذكراها - وقد أطلت عليها أشعة النور الخارجية والتي تبدو بشكلها الطبيعى آية فى الجمال أثناء ضوء النهار حيث تكون المصابيح مطفأة (الشكل ١٦٢)، ولقد صممت أربعة نوافذ مستطيلة الشكل وذات ارتفاع كبير.. بحيث يكون كل اثنين منها على جانبى تمثال العدراء مريم .. وقد أحاط بهذه البانوراما الفنية وكما يظهر فى الشكل الأول والسابق مجموعات متناثرة من الزخارف والرسوم فى أسطح المحراب التى تقع خلف وأعلى المذبح .. منها ما قد نفذ بأسلوب التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف وأحيانا بأسلوب التصوير على أسطح من الورق أو القماش المجهز والتي بدورها يتم تثبيتها على الجدران .

والزجاج الملون بكنيسة اللعازاريين ذو أسلوب تصميمى مختلف عن باقى الأساليب التى قد مر بها البحث أو سوف يتناولها بعد ذلك .. حيث استخدم الفنان الذى صممه مجموعة من الزخارف الغنية والرائعة والتي تحمل فى طياتها العديد من الدلالات الرمزية المرتبطة بالدين (الشكلين ١٦٣، ١٦٤)، وهى ذات درجات لونية مختلفة وفى غاية الحيوية ...
وتعتبر الإضاءة الطبيعية بداخل الكنيسة ضعيفة نسبيا بالمقارنة بالكنائس القوطية بأوروبا ولاسيما الفرنسية والبريطانية ..، حيث يقسم جداران الكنيسة الشمالى والجنوبى إلى ثلاث

* - المرجع السابق، وقد لاحظت الباحثة هذه الطلاء عن كتب .

مستويات ..الأول وهو المرتبط بالأرض وقد سبق وشاهدناه من خلال التعرف على أعمال التصوير الجدارى بالرواقين الجانبيين ..أما الاثنان العلويان من هذه المستويات الثلاثة فبهما مجموعتين من النوافذ الصغيرة الحجم نسبيا (الشكل ١٦٥) ..فالمستوى الأوسط من الجدران به شرفة تعلو الرواقان الجانبيان للكنيسة ..وبه مجموعة من النوافذ التى تخلو من أعمال الزجاج الملون والتى ربما تكون قد دمرت فيما قبل، أما المستوى الأعلى فيه مجموعة من النوافذ (الشكل ١٦٦) التى يعتمد تصميمها على بعض العناصر الزخرفية المتكررة ..يتضح فيها التماثل Symetric design ..وهى زخارف تقل فى الغنى اللونى ومجموعة العناصر المستخدمة عن تلك الموجودة فى النوافذ الأربعة بخلفية المذبح الرئيسى ..وهو تفكير يتناسب مع أهمية منطقة المذبح حيث أنها ذات الأهمية الأكبر تشكليا وشعائريا ..كما أن مجموعة النوافذ الجانبية العلوية على ارتفاع كبير ولا تحتاج إلى الكثير من التفاصيل التى قد ترهق نظر وتأمل المتعبدين ..،وقد استخدم المصمم عنصرين أساسيين تتبادلهما النوافذ ..حيث يعتمد تصميم النافذة الواحدة على رمز الصليب المحور على شكر زهرة (الشكل ١٦٧) ..بينما يعتمد تصميم النافذة التى تليها على رمز جهات الأرض الأربعة وهى أيضا محورة على شكل الزهرة ذاتها ولكنها تكون مفتوحة فى هذه المرة (الشكل ١٦٨) ...

والجدير بالذكر أن أعمال الزجاج الملون بهذه الكنيسة قد نفذت بفرنسا ..حيث أنها موقعة باسم (Tours 1895) ..وبالرجوع الى الأنبا روييل بالكنيسة ..أفاد "بأن هذه الكلمة تعنى اسم مدينة فرنسا وأن هناك كنيسة قد أقامها الآباء اللعازاريون بلبان وهى مشابهة تماما لهذه الكنيسة الموجودة (بالسبع بنات) كما أنها قد أقيمت فى فترة معاصرة لنفس الفترة التى أقيمت فيها كنيسة الاسكندرية ..،والزجاج الملون الموجود بكنيسة لبنان يتضح فيه الإمضاء أكثر من كنيسة الاسكندرية وخاصة أن التوقيع الموجود بتلك الأخيرة والسالف ذكره..له جزء مكمل ولكن تصعب رؤيته حيث أنه مغطى بدعامة من الإطار الحديدى للنافذة ..،أما التوقيع الموجود بزجاج كنيسة لبنان فيظهر فيه الآتى **Maison Lobin de Tours** ..وبذلك يكون من المرجح أن هذا الاسم هو نفسه الموجود على زجاج كنيسة اللعازاريين بالإسكندرية .

وعندما تتبعت بالبحث على شبكة الإنترنت لهذا الاسم اتضح أنه اسم لورشة فنية عريقة بفرنسا بمدينة تدعى (تور) Tours وأن هذه الورشة موجودة حتى الآن وهى متخصصة فى أعمال الترميم فى مجال الزجاج الملون وخاصة الذى يرجع إلى العصور الوسطى ..إلا أن هذا

الاستنتاج ليس مؤكداً حيث أن وسائل الاتصال الإلكترونية بهذه الورشة لم تنجح ..، ولكن لدى مراسلتى لمركز المعلومات بمدينة (تور) Direction de L'information Juridique et Administrative *.. أرسل لى السيد بورال Jean- Luc Porhel نسخة من كتيب يتناول تاريخ ورشة لوبان .. وهو بعنوان (L'Art de Vitrail en Touraine) L'Atelier Lobin من تأليف كاترين دوريه Catherine Dore، وفيه تؤرخ لبداية نشاط هذه الورشة للتصوير على الزجاج فى الأول من ديسمبر (١٨٤٧م) فى مدينة (تور) وقد كان الفنان الفرنسى جوليان لوبان Julien-Leopold Lobin هو المسئول عن التصميمات الفنية للأعمال، إلا أن المؤسس الأول لهذه الورشة هو رجل الدين بلايى Plailly، وقد درس لوبان التصوير بباريس وبروما وبفلورنسا وسيان .. ثم اتخذ أفراد عائلته من بعده إدارة هذا المكان إلى أن بدأت بعد ذلك أسماء غريبة عن العائلة فى تولى مسئولية التصميم والإدارة للورشة وذلك منذ عام (١٨٩٣م) ..، ولإسم لوبان شهرة كبيرة فى الكنائس داخل وخارج فرنسا .

* وكما سبق وذكرنا أن الزجاج الملون والأسلوب الذى قد نفذ به وخاصة من الناحية التصميمية هو السبب وراء الربط بين كنيسة "الآباء اللعازاريين" و"كلية الميردى ديو" .. حيث سوف نلاحظ من خلال الجزء التالى والذى يستعرض أهم ملامح وخصائص الكنيسة الأخيرة .. مدى التشابه بين الاثنتين .. حتى أنه من الممكن أن نرجح أن يكون المصمم أو الورشة الفنية التى قامت بتصميم هذه الأعمال هى واحدة فى كل من الكنيستين .. حيث أن الزجاج الموجود بكنيسة الكلية لا يحمل أية توقيعات يمكن رؤيتها .

** وكلية (الميردى ديو) Collège de la Mère de Dieu هى إحدى المدارس الداخلية للطالبات التى قد أسست فى بدايات القرن العشرين بمدينة الاسكندرية .. واللغة الأساسية للتعليم فيها هى الفرنسية .. وقد كان ذلك بجهود دار الراهبات بفرنسا والذى يحمل نفس اسم الكلية وقد أسسته الراهبة مارجريت مارى Margueritte Marie .. وقد كان ذلك فى عام (١٦٤٨م) ومن أجل رعاية وتربية الفتيات اليتيمات والفقيرات .

أما الكلية الموجودة حالياً بمنطقة وابلور المياه فقد تبرع أحد أثرياء مدينة الاسكندرية بقطعة الأرض المقامة عليها.. وألحق بها دير للراهبات أغلبهن حالياً من الجنسية اللبنانية.. بالإضافة إلى كنيسة ..ثم تحمل دار الرهبنة تكاليف البناء..الذى تم الانتهاء منه عام (١٩١١م)،وقد قام بوضع تصميمات مبنى الكلية والإشراف عليه المهندس الفرنسى جوزيف بانواريف Architecte Ingenieur Joseph Panoiref * .

والتصميم الداخلى للمدرسة يخلو من أعمال التصوير الجدارى وإن كان به العديد من الأعمال النحتية ..حيث أننا قد سبق وذكرنا مدى اهتمام المذهب الكاثوليكي بفن النحت .. فى حين أن أعمال التصوير الجدارى بالمدرسة تنحصر فى تلك الموجودة بالكنيسة وهى عبارة عن مجموعة من النوافذ تصميماتها من الزجاج الملون .

والجدير بالذكر أن الكنيسة الملحقه بهذه المدرسة صغيرة .. الهدف منها إقامة طقوس العبادة الخاصة بالراهبات والطالبات المسيحيات ..أى أنها غير مفتوحة لعامة الأفراد ..ولذلك فهى صغيرة المساحة بعكس كنيسة الآباء اللعازريين التى تتسع لجمهور كبيرة من الأفراد .

ولعل هذه المدرسة من الأمثلة التى تشير إلى مدى التنوع والخلط المعمارى الذى حدث فى مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ..حيث يستعين الفنان أو المعمارى بأكثر من أسلوب وطراز فى المبنى الواحد حسب أهوائه الشخصية أو الجهة التى تمول لهذا البناء .. فنجد أن الطراز الذى قد بنيت عليه الكنيسة - وهى ملحقة بالمدرسة وتشكل امتدادا للمبنى الرئيسى جنباً الى جنب..وفى نفس الوقت - بنيت على الطراز القوطى المستحدث Neo-Gothic كما يبدو فى (الشكل ١٦٩) والذى يظهر به الاختلاف الواضح بين كل من طراز الكنيسة والطراز الأصيل للكلية.

ويعتمد التصميم الداخلى فى الكنيسة على ثلاثة من العقود المدببة المتتالية ..تتقاطع مع بعضها البعض وتتلاقى فى منتصف السقف ..وترتكز هذه العقود على أعمدة ملتصقة بالجدران الجانبية .. (الشكلين ١٧٠، ١٧١)..ويخلق كل اثنين من هذه العقود المتقابلة مجالا للنوافذ الجانبية الطويلة ..(الشكل ١٧٢) يعكس النوافذ الموجودة بكنيسة الآباء اللعازريين والتى تعتبر

* - حسب اطلاع الباحثة على الرسوم الهندسية الخاصة بالكلية .

صغيرة المساحة مقارنة بمساحة الكنيسة الكبيرة .. ولذلك فإن كنيسة الكلية تفوق الأولى من حيث كمية الإضاءة الطبيعية بها ، أما المذبح الموجود بها فهو أيضا مفتوح ويمهد له عقد مدبب رابع .
والكنيسة بها ٧ من النوافذ التى يبلغ طولها حوالى ٦,٥٠ متر يتخللها العوارض الحديدية التى تدعم من قوة النافذة .

وتصميمات النوافذ تتبادل فيما بين اثنين من الأشكال ..الأول منهما درجاته اللونية ساخنة تميل الى الدرجات الذهبية (الأشكال ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥) .. وهذه النافذة يعلوها شعار JHS ويعنى (يسوع الإنسان المنقذ) .. وهى جملة كثيرا ما نجدها بالكنائس الكاثوليكية اللاتينية .. وقد سبق ذكرها من قبل .

أما التصميم الآخر للنوافذ (الأشكال ١٧٦، ١٧٧، ١٧٨) فدرجاته اللونية تميل إلى الباردة .. ويعلوه شعار MJ بالإضافة إلى التاج .. إشارة الى السيدة مريم العذراء ويسوع والتاج وهو الشعار الخاص بالكلية رمزا للعذراء ..

والتصميمان يعتمدان على الزخارف الهندسية والنباتية المجردة .. تدور جميعها حول شكل الصليب المحور أو الجهات الأرضية الأربعة .. فالتصميم هنا يعتمد على هذين الرمزتين بالدرجة الأولى تماما كما شاهدنا فى نوافذ كنيسة الآباء اللعازاريين ولكن مع بعض الاختلافات فى شكل وتحويل الوحدات المستخدمة ..، إلا أن الزجاج الموجود بكنيسة الكلية - خاصة إذا ما قارناه بزجاج الجدران الجانبية بكنيسة الآباء اللعازاريين - يبدو أكثر نضجا من حيث تأكيد الفنان على مزيد من الحس الزخرفى الموجود فى الخلفية التى تلعب فيها الخطوط السوداء دورا هاما _ والتى تظهر جيدا فى اللقطات التفصيلية - ويعتمد فيها الفنان على الحس المرفف فى إمكانية الكشط بأدوات دقيقة يمكن من خلالها الحصول على خطوط رقيقة إلى الغاية تصل إلى حد الملليمترات .. أو ربما تكون هذه التفصيلات قد بدت أكثر وضوحا فى زجاج الكلية لكبر مساحته وقربه من العين المجردة .

كما أن الدرجة الذهبية المستخدمة فى زجاج الكلية يعطى مزيدا من الإحساس بالنورانية عندما تتخلله أشعة الشمس بمساحاته الكبيرة ..، وشبكة المربعات السوداء التى تظهر فى بعض الأجزاء من التصميم ما هى إلا شبكة من السلك (المجلفن) المركب وراء الشكل لمزيد من الحماية الخارجية .

وبالرغم من أن هناك أكثر من عمل نحتى بكنيسة الكلية .. أهمهم الموجود خلف المذبح للسيدة مريم العذراء (شكل ١٧٩) .. إلا أن تصميم الكنيسة كله يعتمد اعتمادا أساسيا على الزجاج الملون .. فهو مصدر إضاءة قوية .. وتصميماته المجردة قوية وغاية فى البلاغة .. لا تحتاج إلى الكثير من الأعمال الفنية الأخرى .. فدوره رئيسى بالكنيسة .. ولعل ذلك من أهم خصائص الكنيسة ذات الطراز القوطى بشكل عام ..

* أيضا من الأعمال الفنية التى تنفرد بها هذه الكنيسة بالرغم من صغر مساحتها .. التمثال الذى قد سبق وأشرنا إليه والموجود خلف المذبح .. والذى يمثل العذراء مريم وهى تحمل السيد المسيح .. فهو فى موقع يسمح له - أى للعمل - للتعرض لأشعة الشمس الطبيعية المباشرة من خارج الكنيسة .. وبشكل أكثر تأكيدا من ذلك العمل المائل والموجود بكنيسة الآباء اللعازاريين ، فالتمثال بكنيسة الكلية أجمل وأكبر حجما وأوضح وكمية الإضاءة الطبيعية التى تدخل إليه أكثر أيضا .. إلى جانب فارق أن العذراء مريم بكنيسة الكلية تحمل السيد المسيح وهو رضيع .. ولعل هذا الفارق يدل على اقتران اسم الكلية بالعمل النحتى الذى يعتبر - دينيا - أهم الأعمال الفنية الموجودة بالكنيسة ..

ويحيط بالتمثال من الجانبين أربعة من النوافذ المصممة بالزجاج الملون .. وهى تتشابه مع تصميمات النوافذ الكبيرة ولكنها أصغر منها فى الحجم .. فالواحدة منها تمثل حوالى ثلث مساحة النافذة الكبيرة (شكل ١٨٠) ولكنها تبدو أكثر غنى فى شكلها من حيث الزخارف الموجودة بها لأن المساحة التى تحددها أصغر .. وبالتالي تبدو الزخارف أدق .. وهو نفس الأسلوب التصميمى المستخدم فى خلفية مذبح كنيسة الآباء اللعازاريين ولكنه فى هذه الأخيرة بمقياس أكبر وأكثر غنى فى الزخارف والحليات التى تجتمع فى هذه المنطقة التى تقترب من تمثال العذراء .. غير أن هذا التنسيق .. له فلسفة مدروسة ، فتصميمات الزجاج الملون المحيطة بتمثال العذراء فى كل من الكنيستين تخدم الرمز الحقيقى وهو العذراء ذاتها .. وخاصة فى ظل الجو العام الذى تضيفه الإضاءة الطبيعية الخارجية ، ويقول الأنبا روييل Père Rouel فى ذلك (على الفنان أن يجعل من أعمال الزجاج الملون التى تكون أكثر اقترابا من تمثال العذراء Madonna أكثر زخرفا ودقة .. حيث أنها تشبه فى معناها التسابيح التى تحيط بها .. وكلما ابتعدت هذه الأعمال عن التمثال كلما كانت أقل فى تفصيلاتها .. وبالتالي فى أهميتها كعمل فنى) .

وإذا طبقنا هذا التحليل على الجانب التشكيلي فسوف نجد أن هذا التنسيق يخدم بالإضافة إلى ذلك توزيع وتنظيم الإنارة التي تتدخل أعمال الزجاج الملون .. فالنافذة التي تكون أكثر اقتراباً من تمثال العذراء وهي أكثر زخرفاً ودقة في تصميمها سوف تقل الإضاءة التي ستنفذ منها .. مما يخدم إمكانية رؤية التمثال .. وكلما ابتعد العمل عنه وكان أقل زخرفاً سوف يكون هناك قدراً أكبر من الإنارة والتي بدورها سوف تخدم مجال الرؤية العام للكنيسة ، فربما كان ذلك أيضاً يقف وراء الفلسفة التي توظف مثل هذه الأعمال الفنية بداخل الكنيسة .

* ومما سبق يتضح لنا أن مبدأ تأثير المعماريين والمصممين ببعضهم البعض في الفترة موضوع البحث كان وارداً .. حتى في العمارة الدينية التي تمثل المذاهب الأجنبية المنشأ في الديانة المسيحية .. وذلك بالرغم من حرص المؤسسات الدينية المختلفة على الاحتفاظ بشخصياتهم الفنية والمعمارية خاصة بهم .. وقد كان من نتائج ذلك مثل هذه النماذج التي تم اختيارها من خلال هذا البحث ، فهناك تأثير واضح في أسلوب المعمارى أو المصمم العام للكنيسة الخاصة بكلية (الميردى ديو) Collège de la Mère de Dieu بذلك الأسلوب الموجود بكنيسة الآباء (اللغازيين) وهي من أكبر وأقدم الكنائس بالمدينة، وربما يرجع ذلك إلى فكرة إحياء ذكرى العذراء مريم بشكل خاص .. والتي تعتبر الفكرة الأساسية والجوهرية التي تربط بين الكنيستين من الناحية الدينية .. والتي بدورها قد أثرت على الناحية التشكيلية .

ولعل كنيسة الآباء اللعازيين بأواخر القرن التاسع عشر وكنيسة كلية (الميردى ديو) في أوائل القرن العشرين بالمدينة وبأسلوب العمارة والزجاج الملون بهما أكثر النماذج الدالة على انتقال حركات إحياء الطراز القوطى في العمارة إلى مدينة الاسكندرية كما سبق وأشرنا فى أجزاء من البحث .

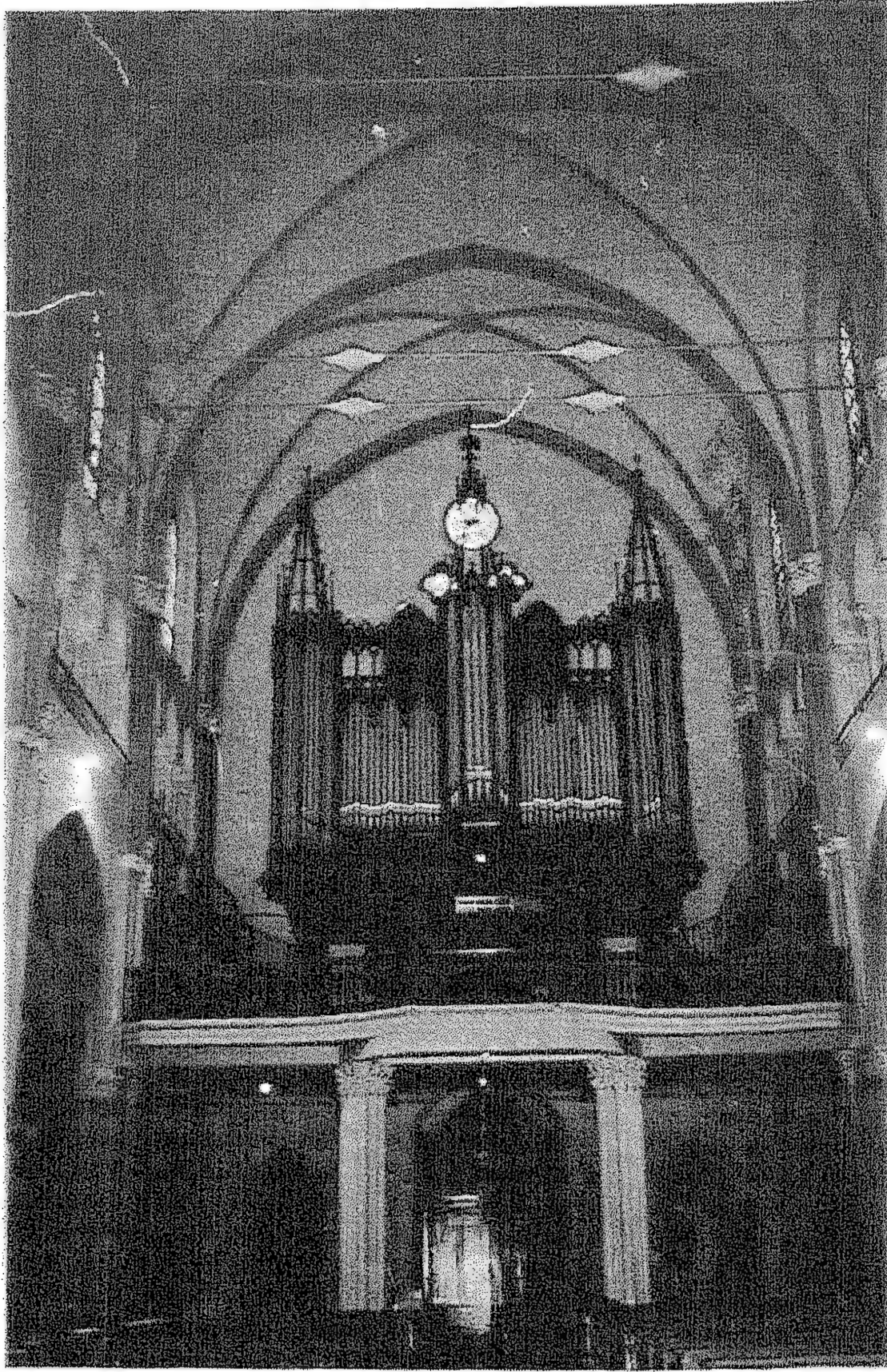


(شكل ١٥٦) منظر عام لكنيسة الآباء اللعازاريين بشارع

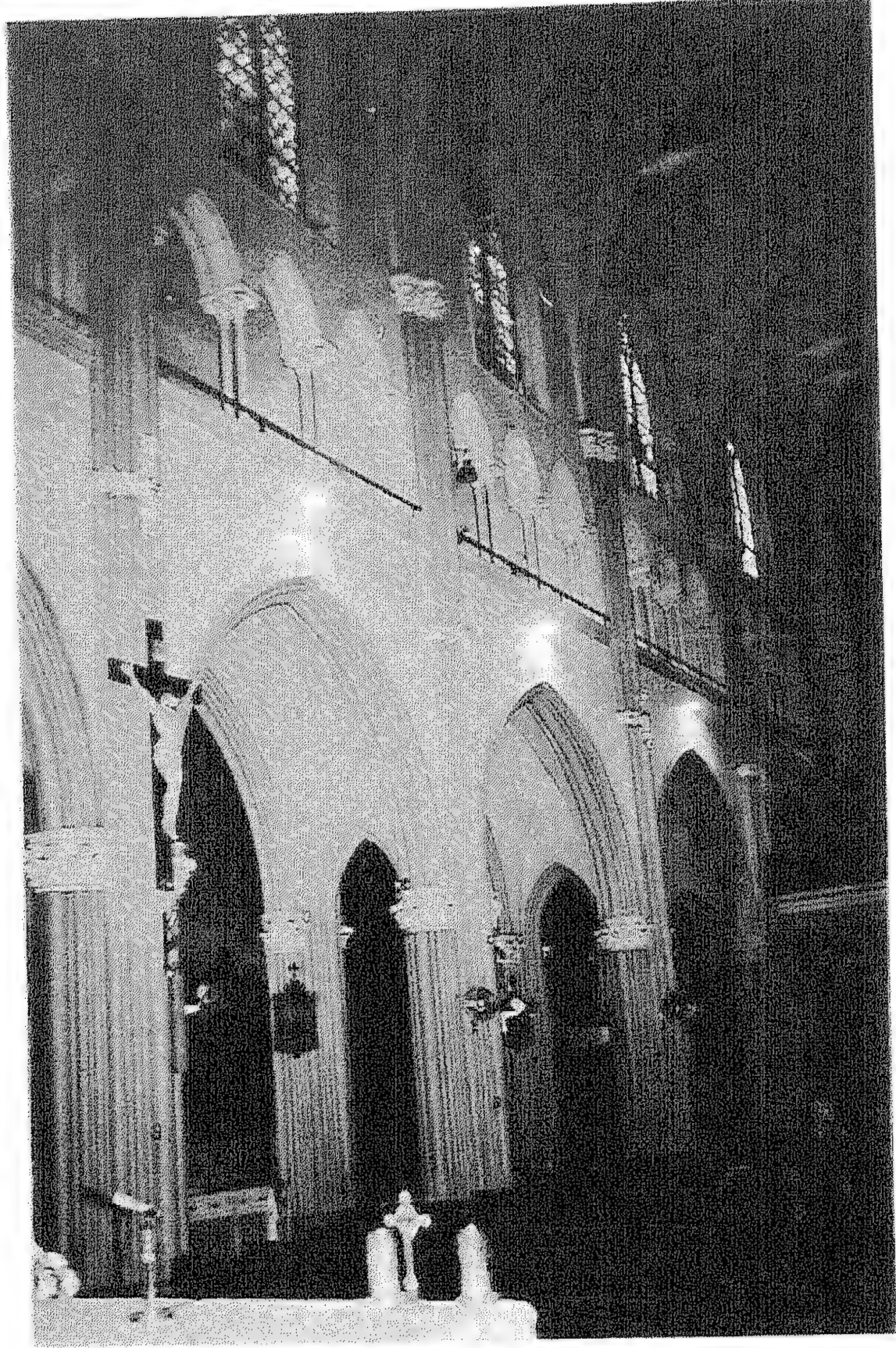
السبع بنات ، ١٨٩٥م (بالإضاءة الصناعية)



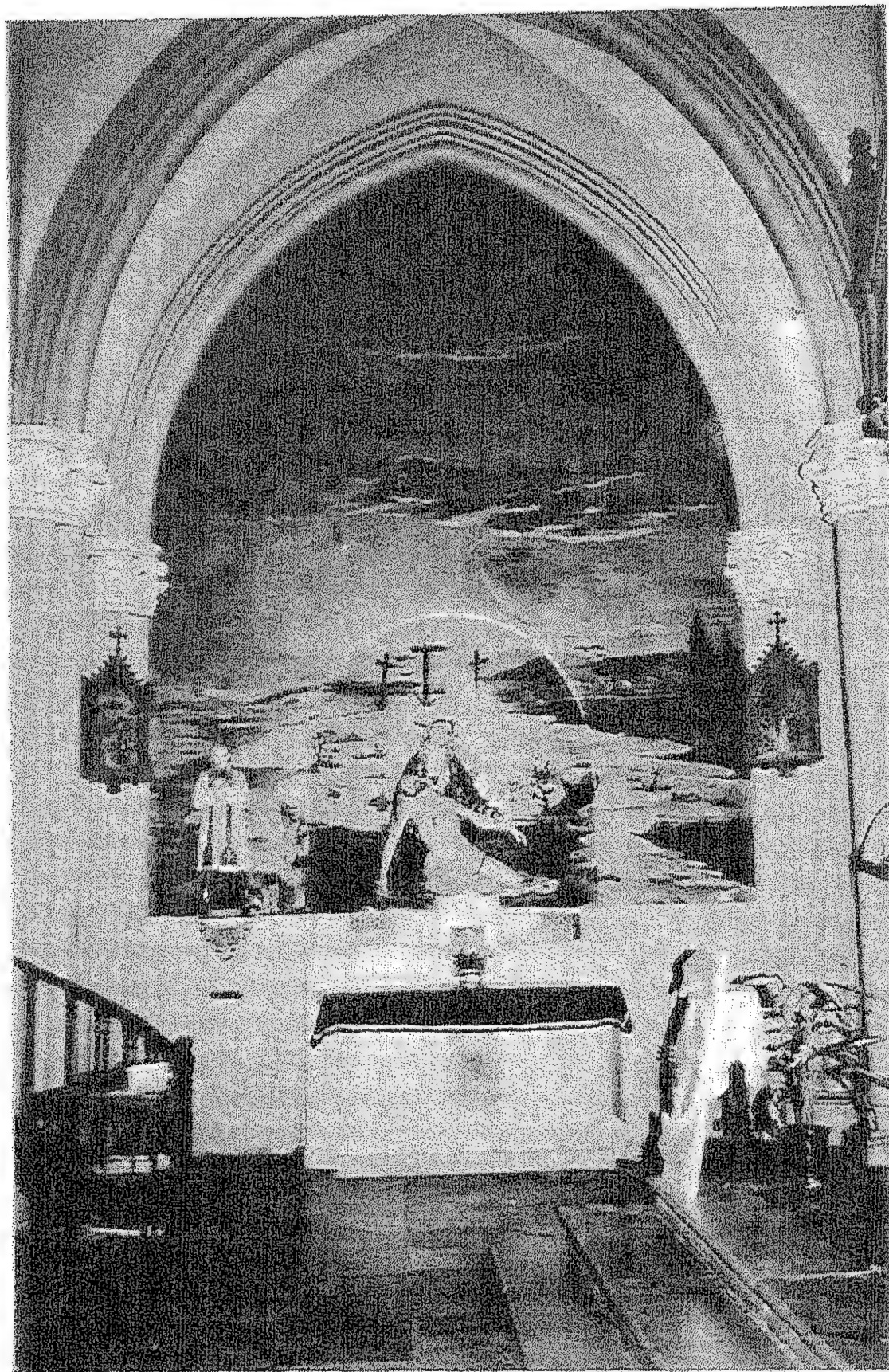
(شكل ١٥٧) منظر عام لكنيسة الآباء اللعازاريين من الداخل (بالإضاءة الطبيعية)



(شكل ١٥٨) نافذة دائرية بالجهة الغربية لكنيسة الآباء اللعازريين



(شكل ١٥٩) الرواق الأيسر لكنيسة الآباء اللعازاريين

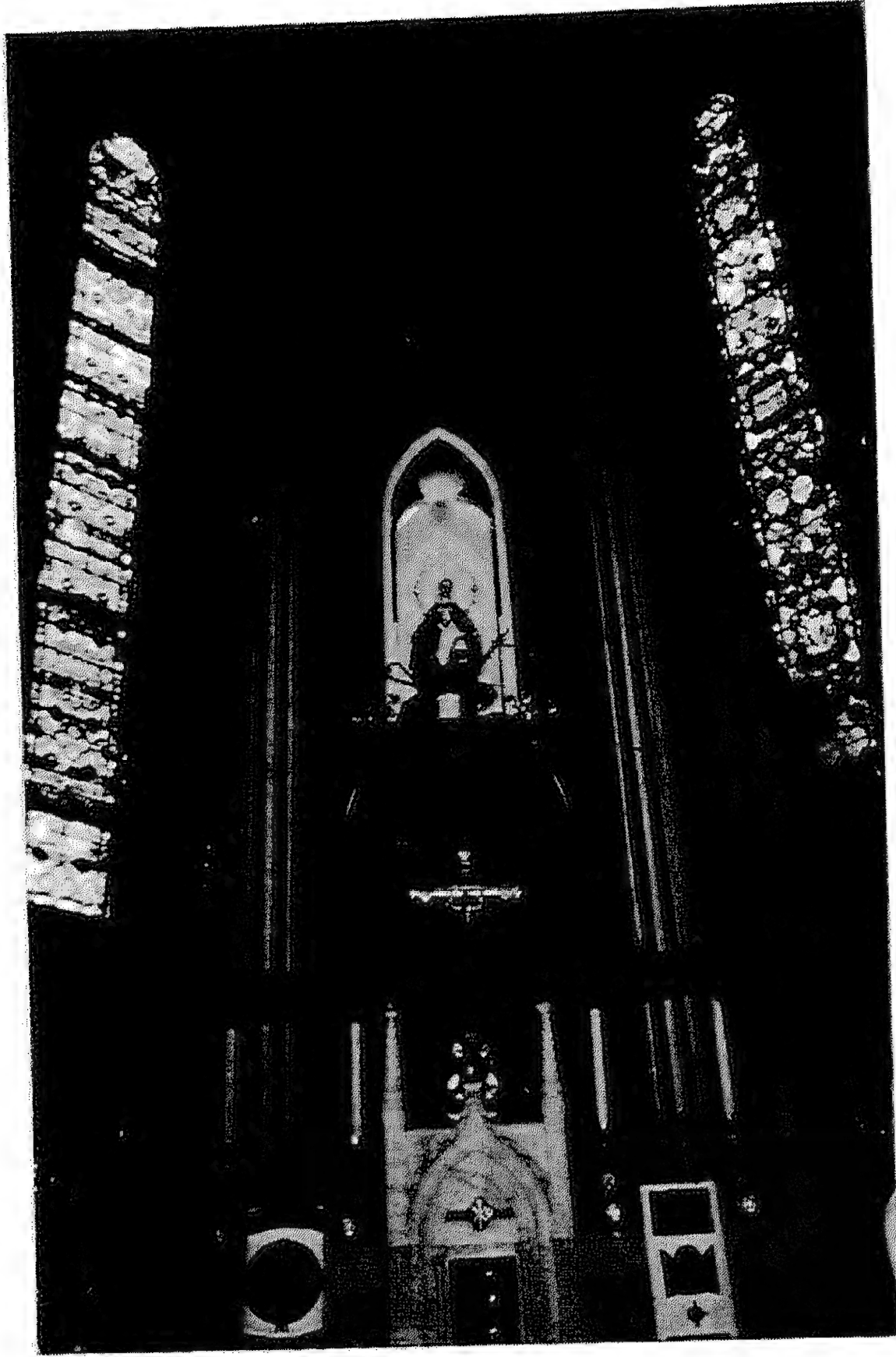


(شكل ١٦٠) تصوير جدارى بالهيكل الأول على الناحية اليمنى

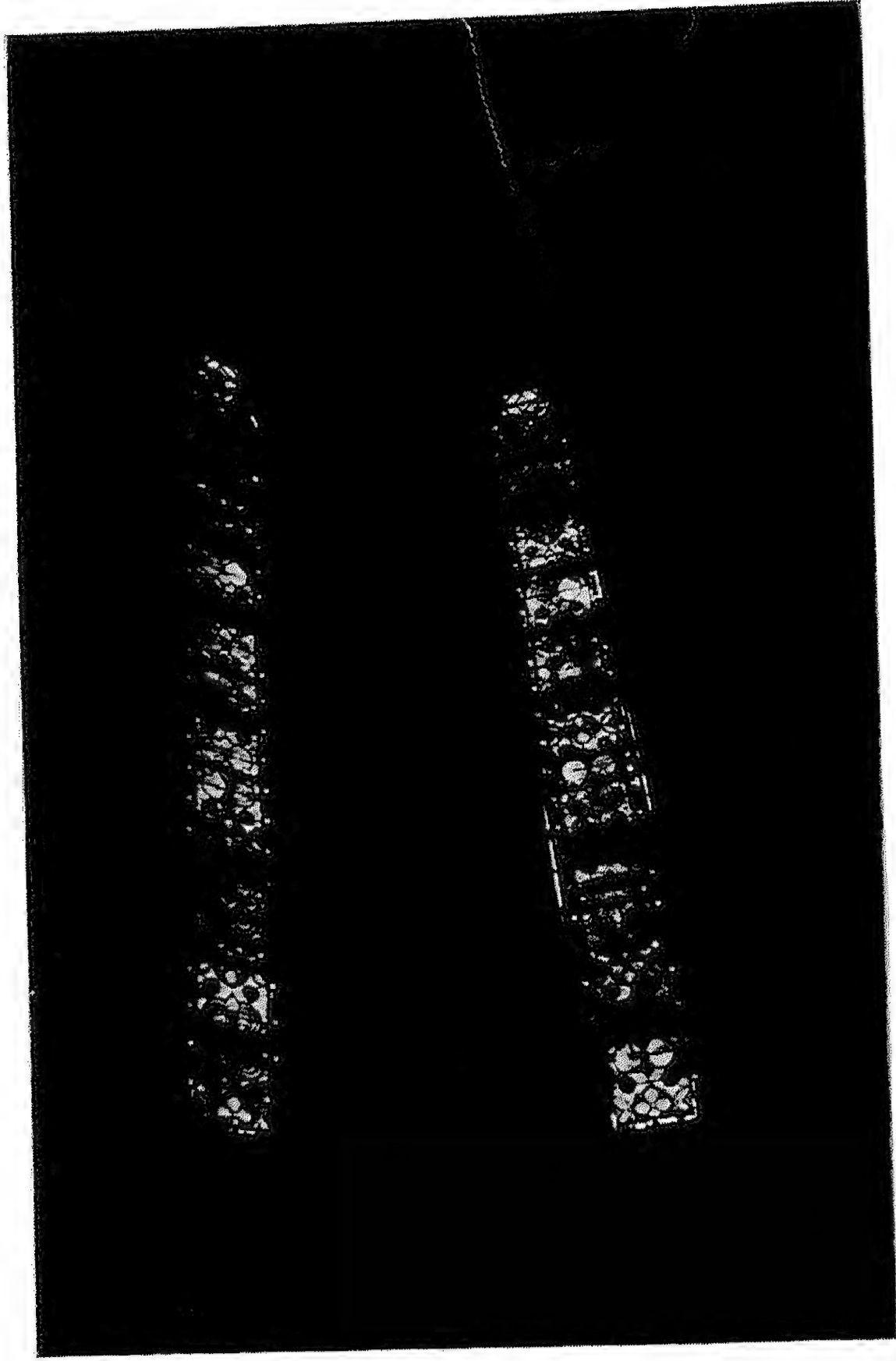
للمذبح الرئيسى بكنيسة الآباء العازارين



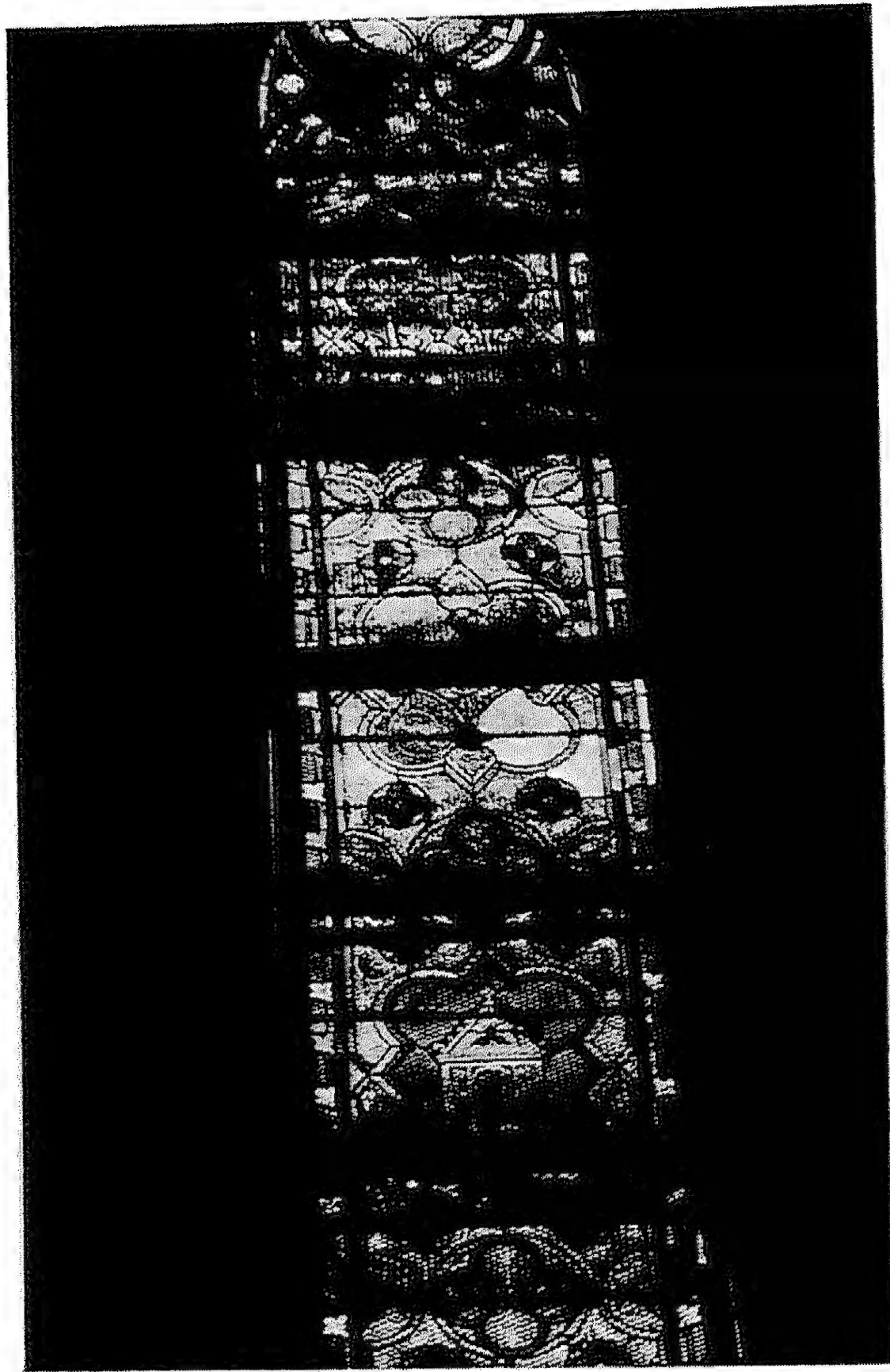
(شكل ١٦١) أحد الهياكل الجانبية بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسي
بكنيسة الآباء اللعازيين



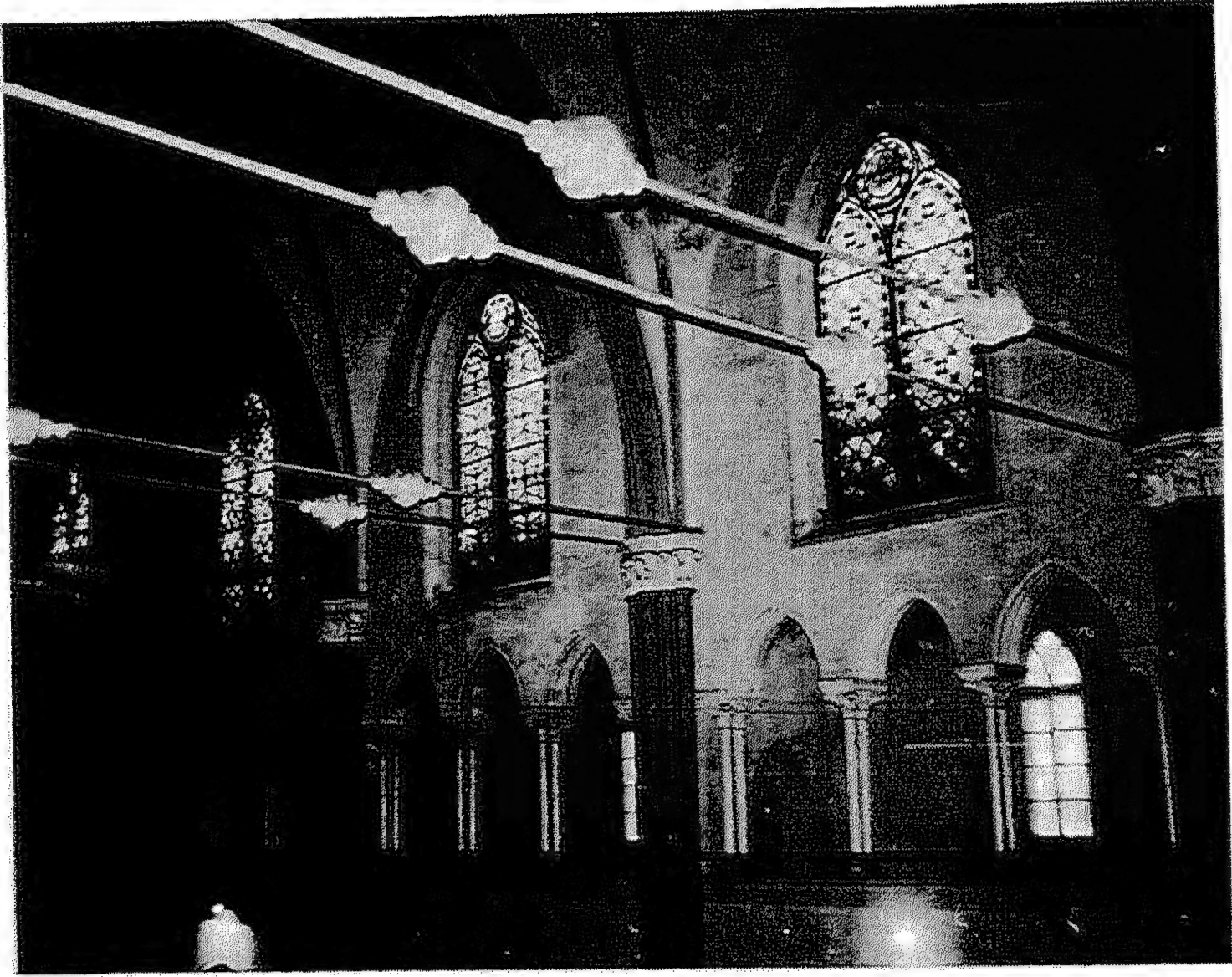
(شكل ١٦٢) تمثال للعذراء في خلفية المذبح بكنيسة الآباء العازاريين



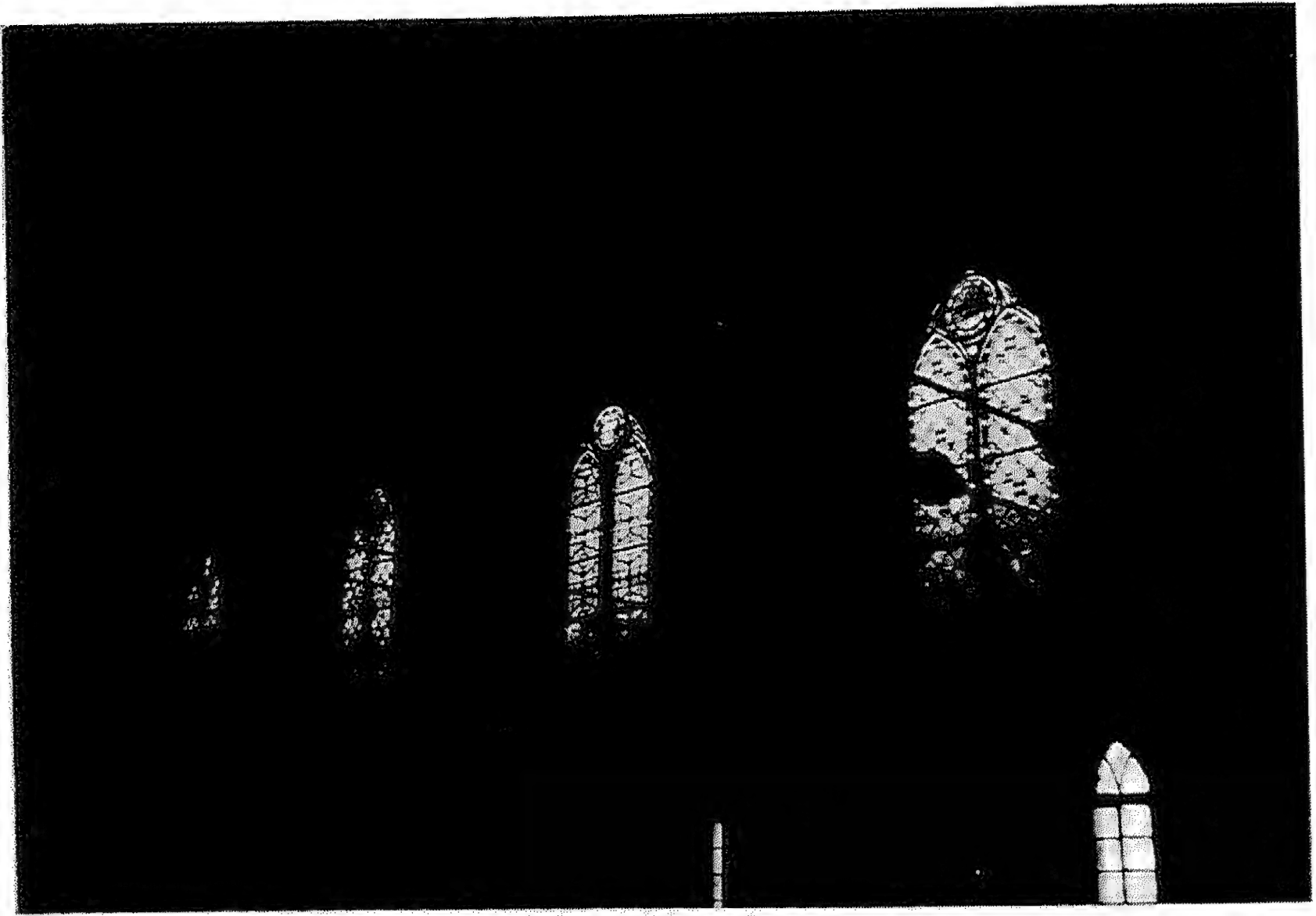
(شكل ١٦٣) زجاج ملون بالهيكل الرئيسي لكنيسة الآباء اللعازاريين



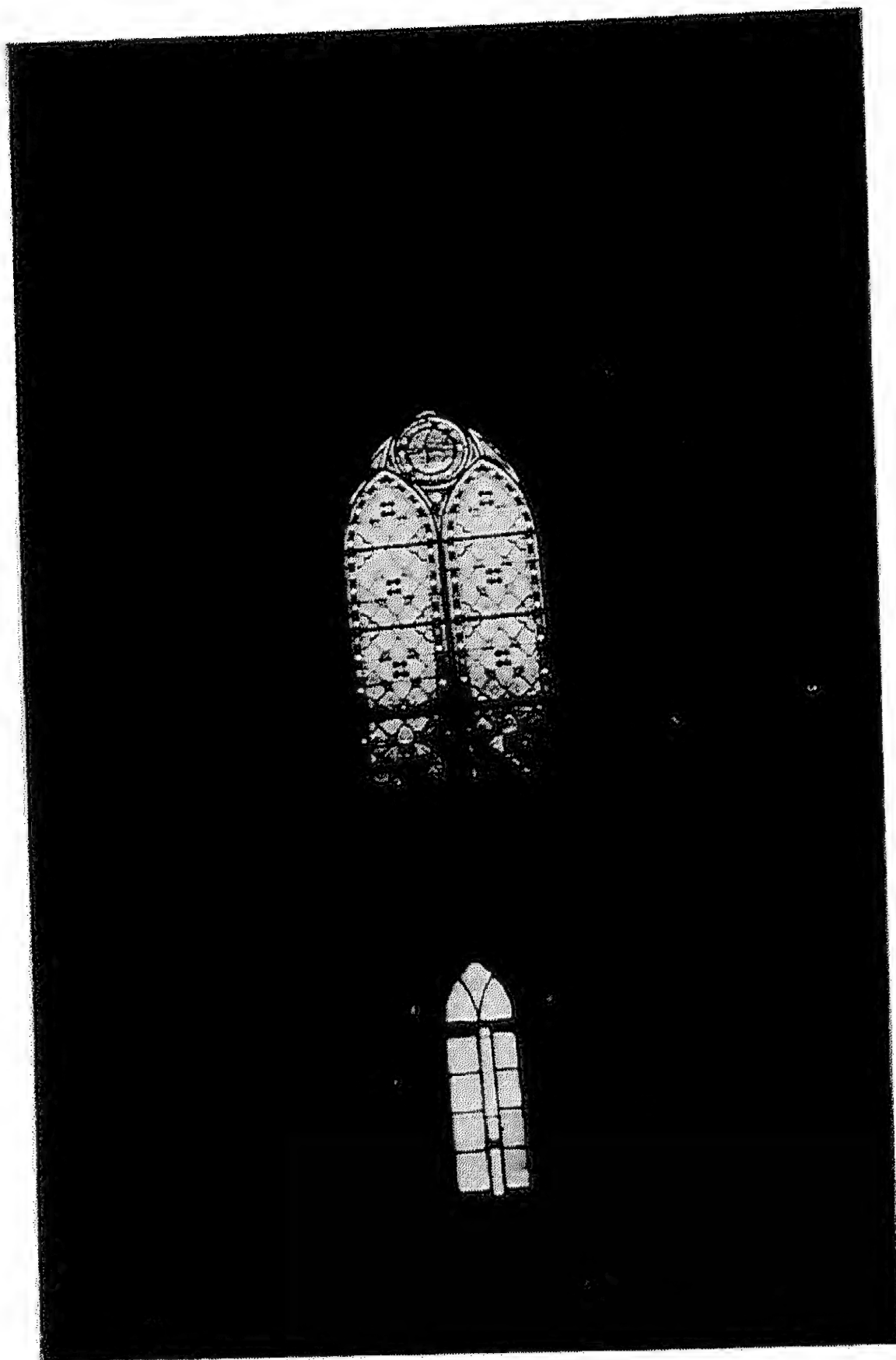
(شكل ١٦٤) تفصيلية من النافذة السابقة



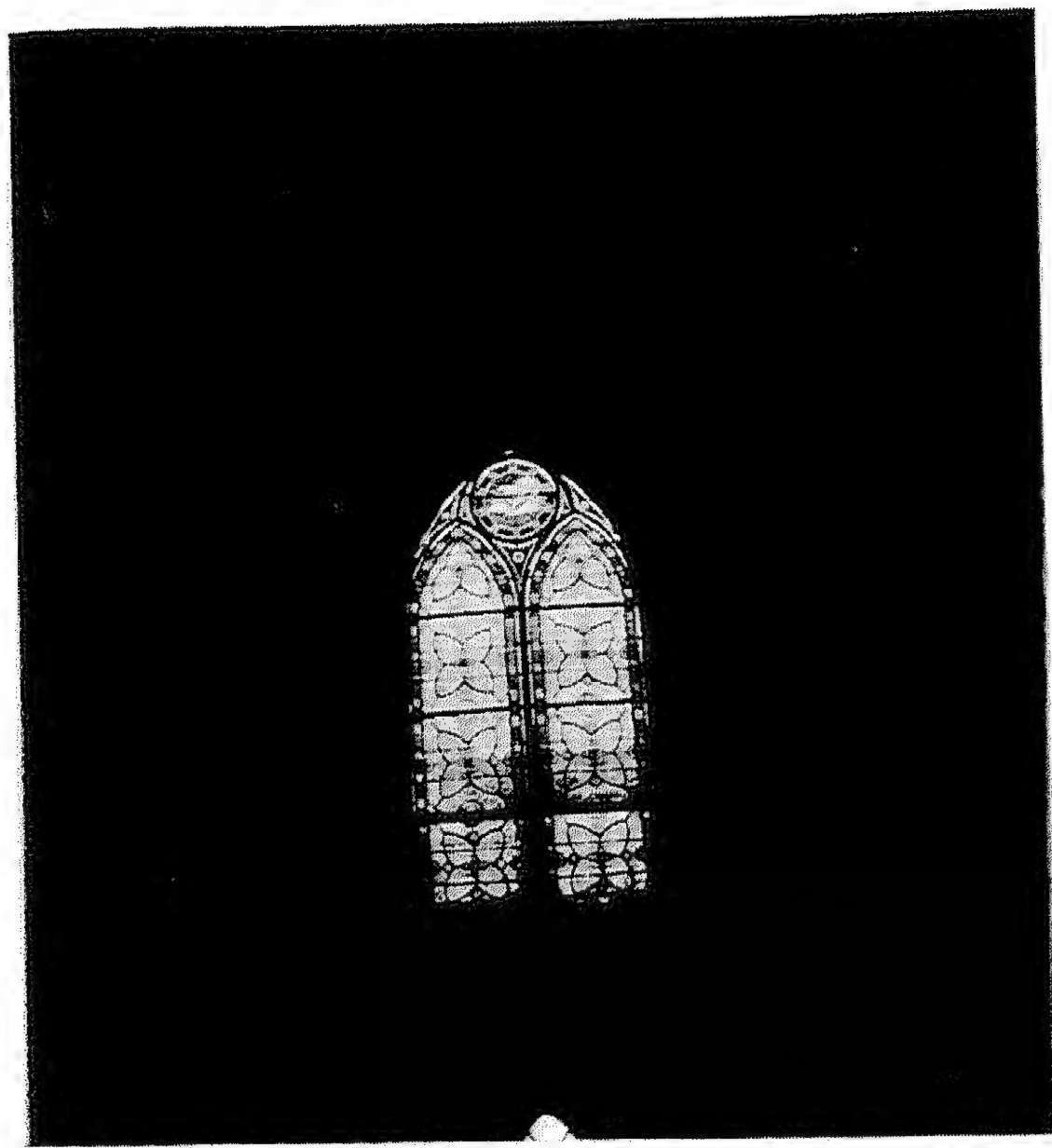
(شكل ١٦٥) مجموعتين من النوافذ بالجدار الأيمن للمذبح الرئيسي
بكنيسة الآباء اللعازاريين



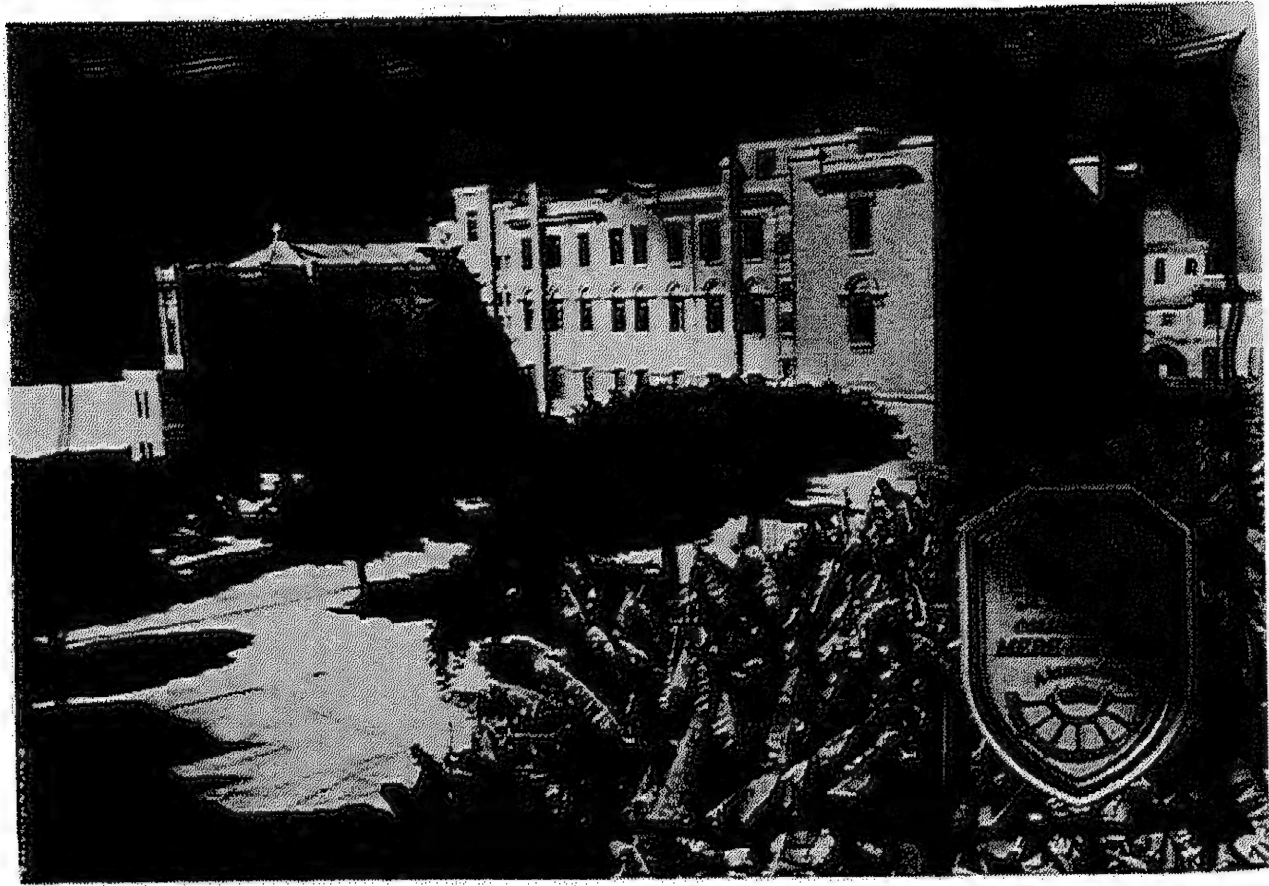
(شكل ١٦٦) النوافذ السابقة يظهر بالصف العلوى منها الزجاج الملون



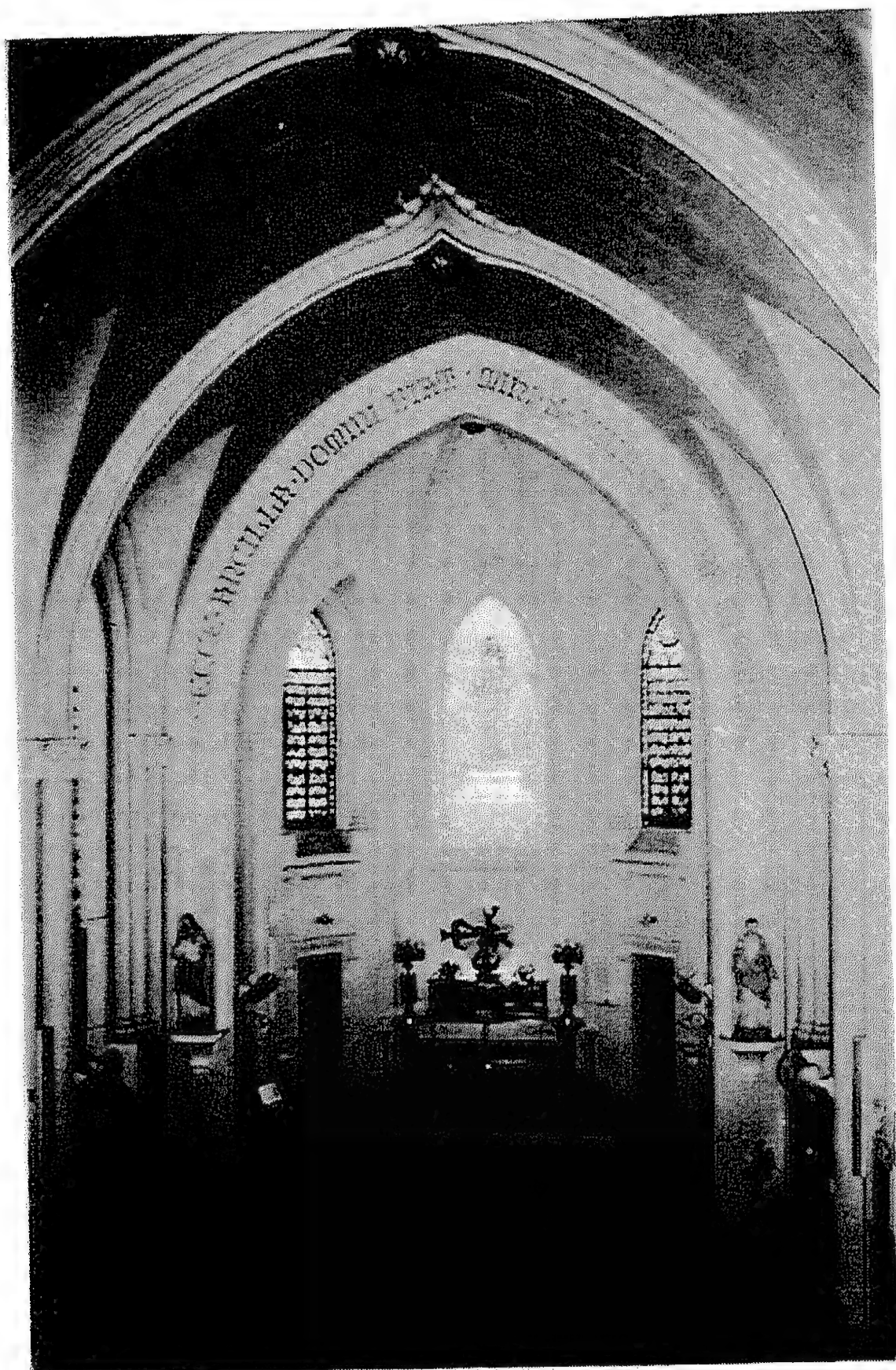
(شكل ١٦٧) زجاج ملون بكنيسة الآباء اللعازاريين



(شكل ١٦٨) زجاج ملون بكنيسة الآباء اللعازريين



(شكل ١٦٩) الفناء الداخلي لكلية (الميردي ديو) بوابور المياه
١٩١١م، وتظهر الكنيسة بالناحية اليسرى من المبنى

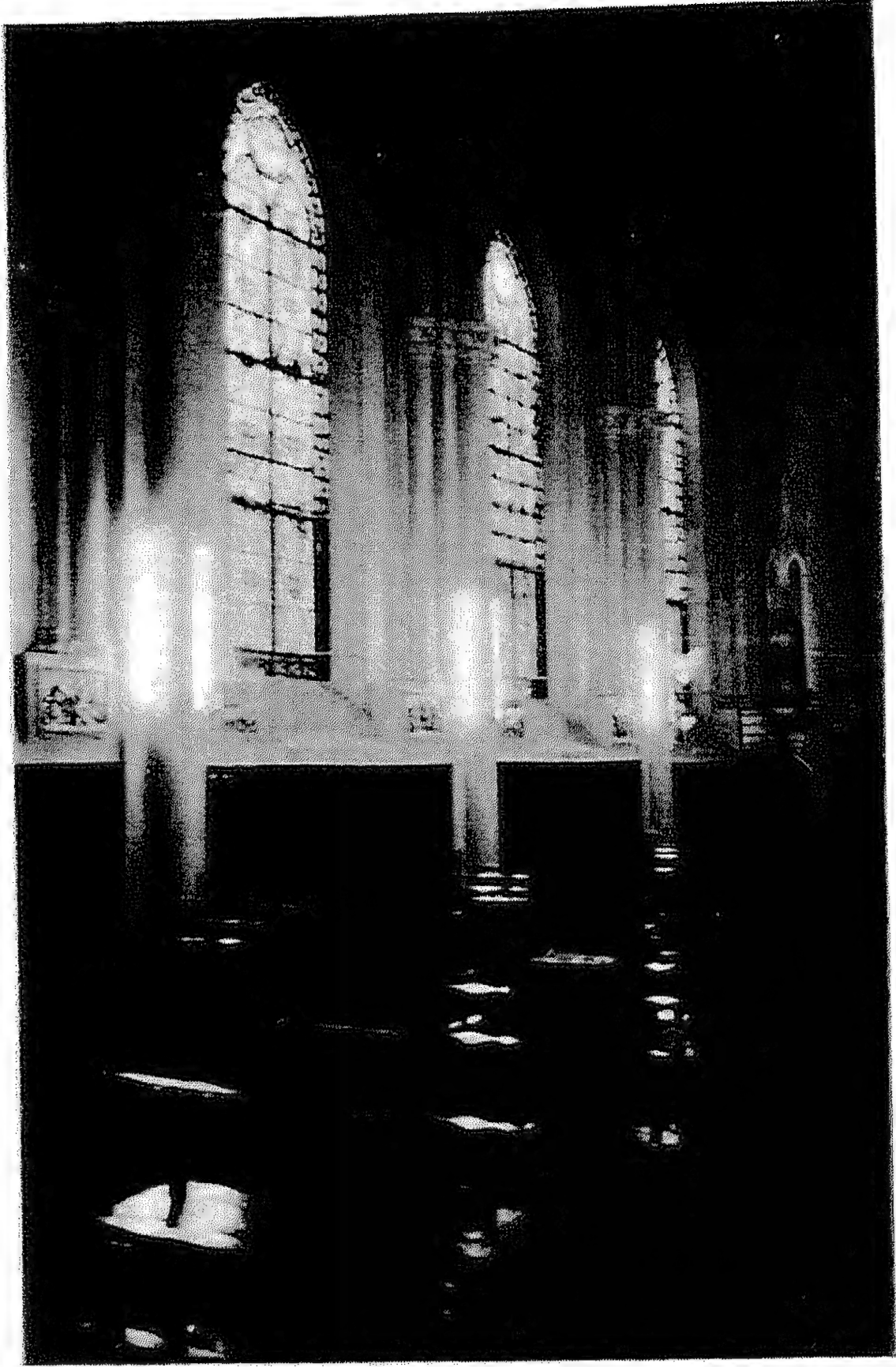


(شكل ١٧) منظر عام لكنيسة الكلية من الداخل



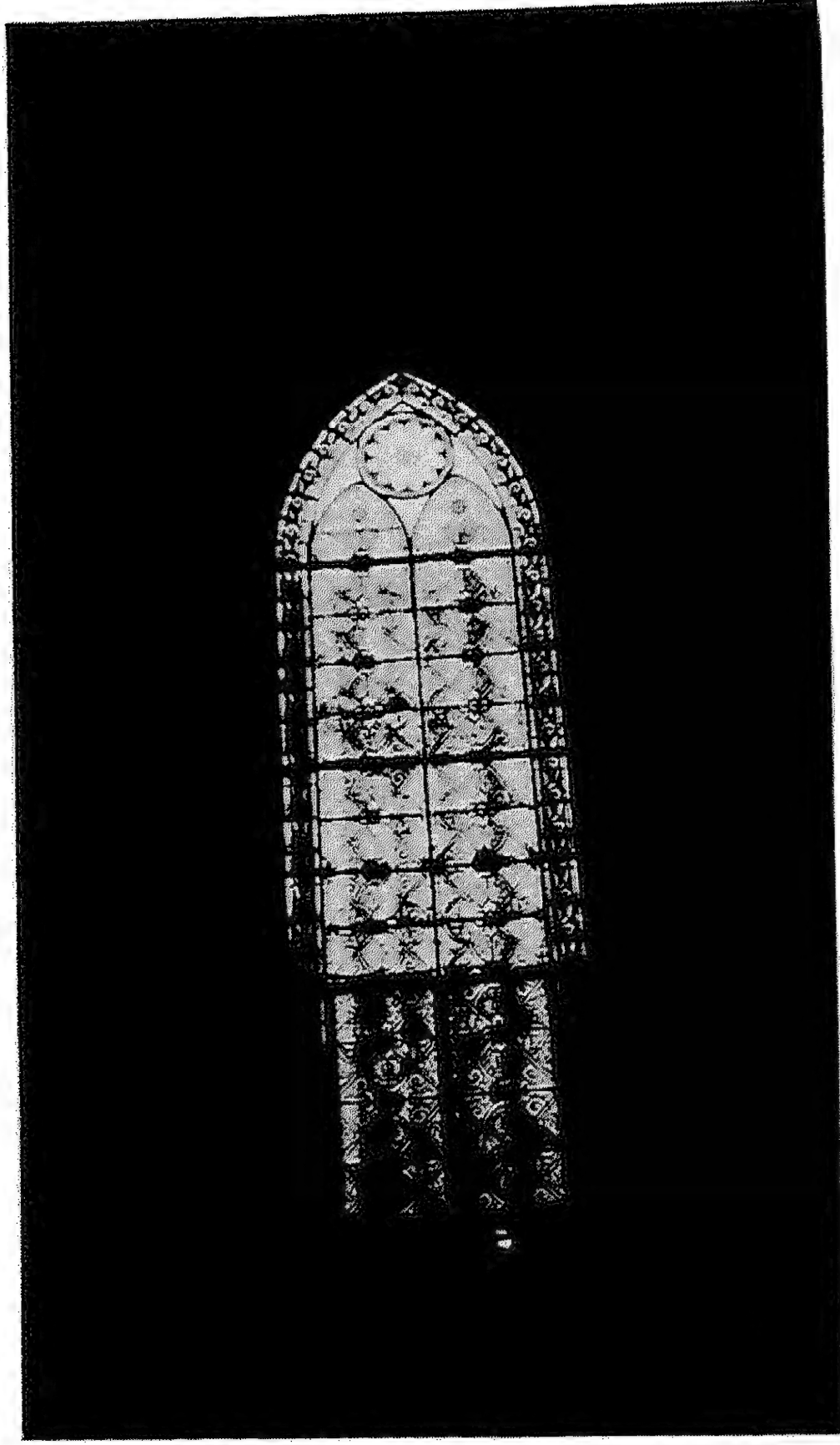
(شكل ١٧١) الجهة الغربية من كنيسة الكلية

ويظهر بالشكل العقود المدببة بالسقف

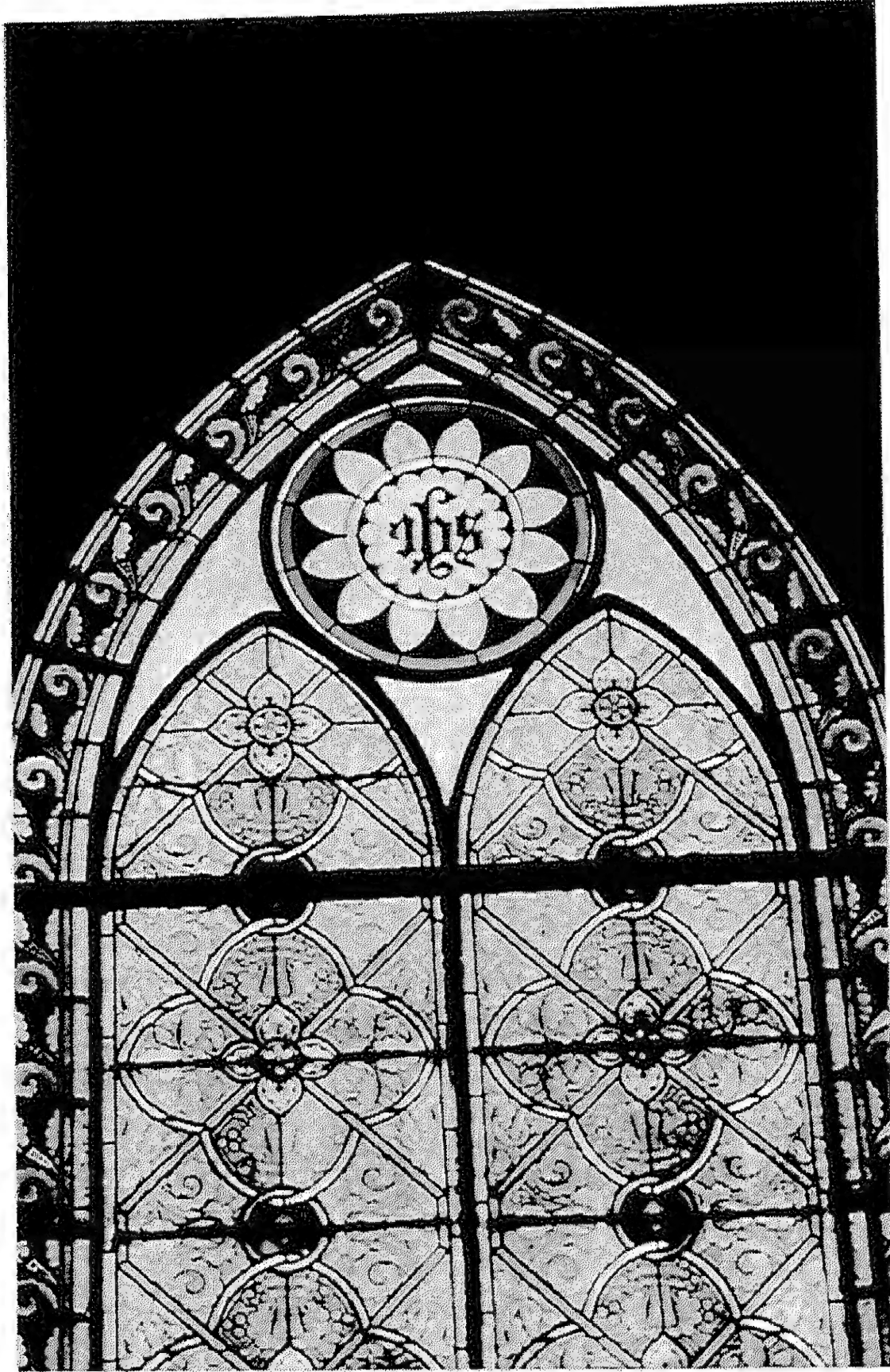


(شكل ١٧٢) العقود المدببة بالجدران الجانبية تتخللها

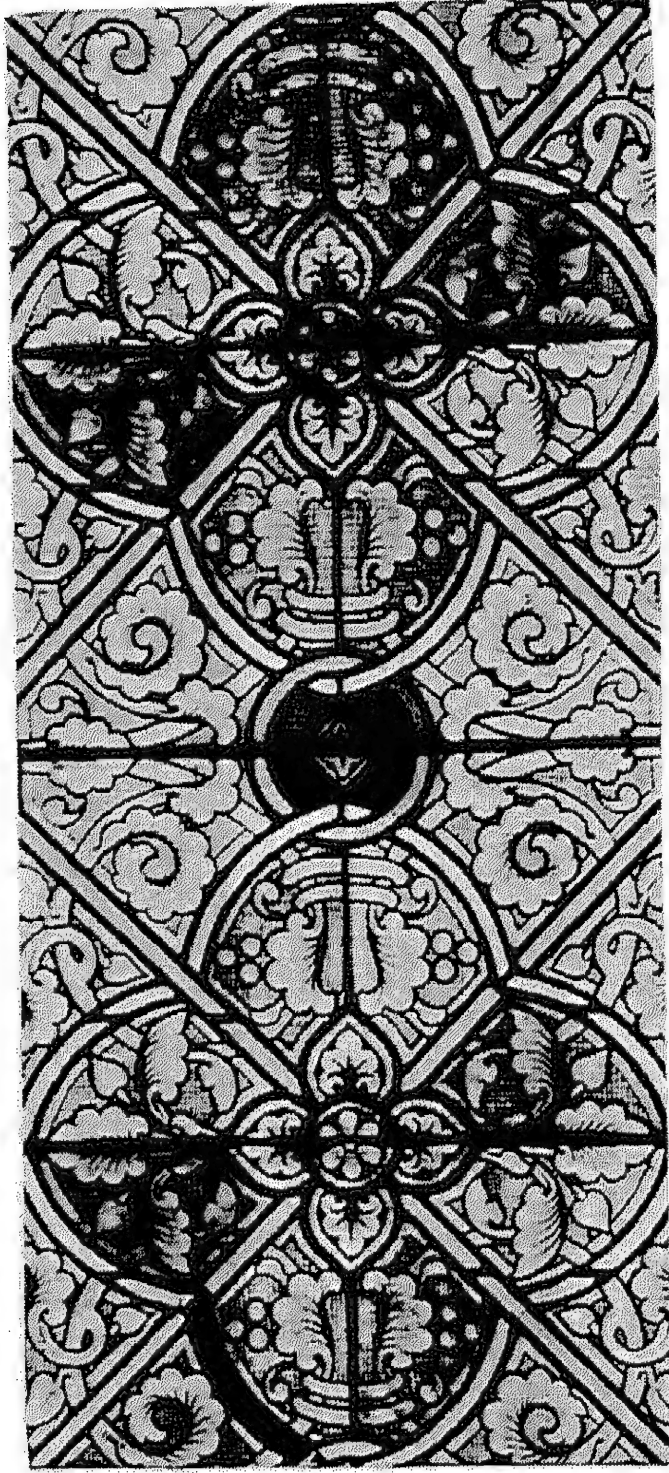
نوافذ طويلة من الزجاج الملون بكنيسة الكلية



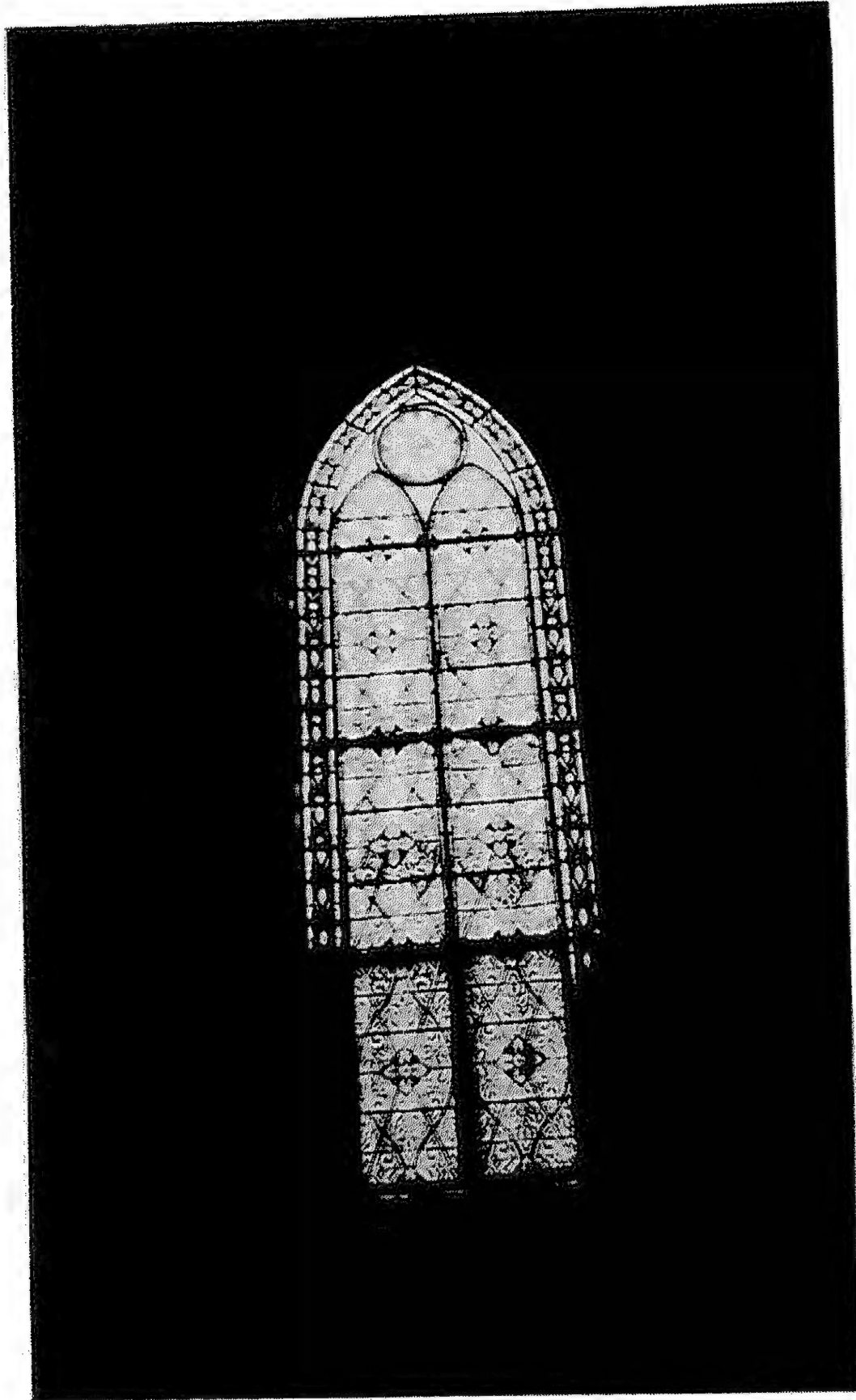
(شكل ١٧٣) زجاج ملون بإحدى النوافذ الجانبية بكنيسة الكلية



(شكل ١٧٤) تفصيلية من النافذة السابقة

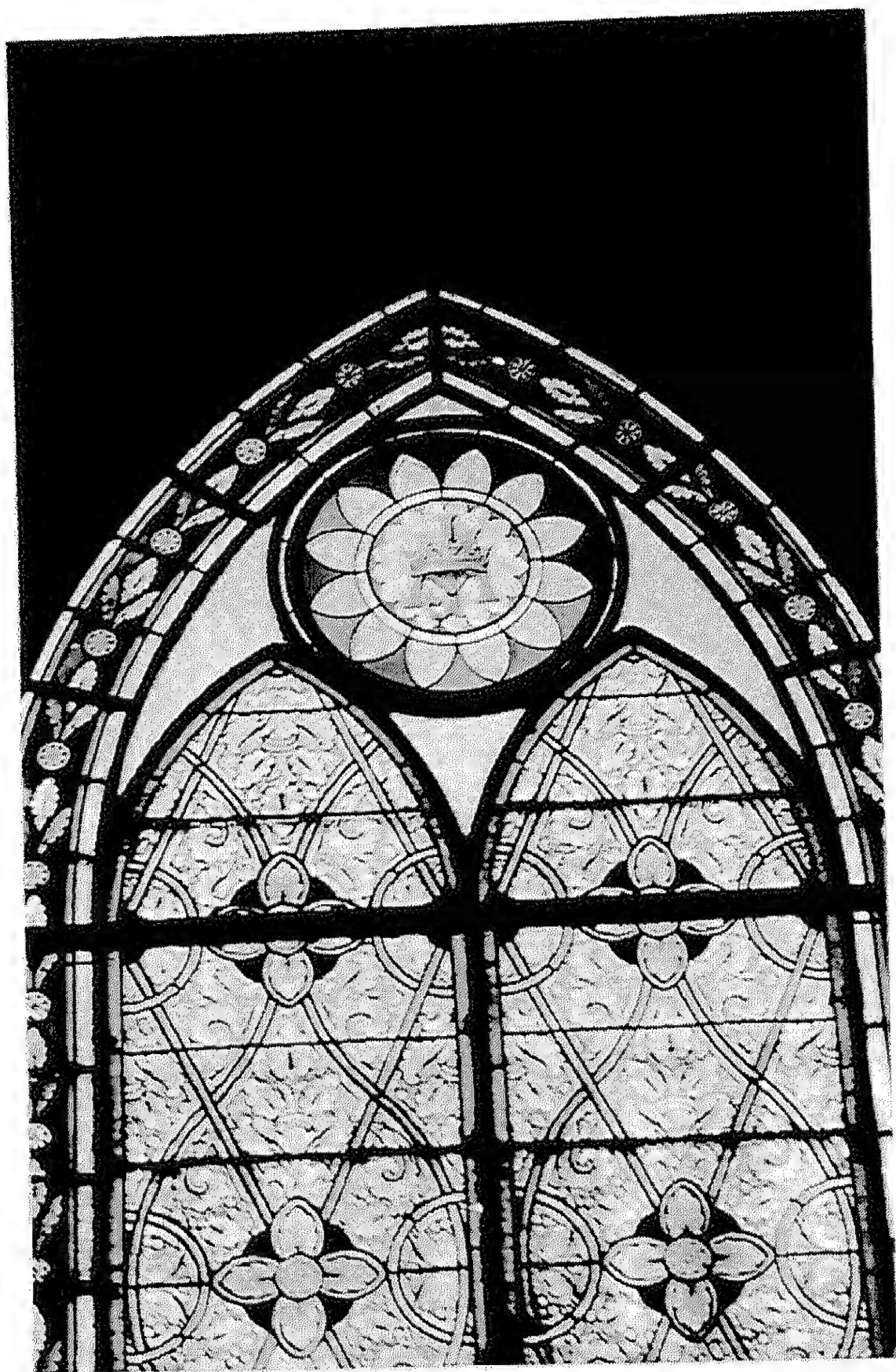


(شكل ١٧٥) تفصيلية أخرى من النافذة السابقة

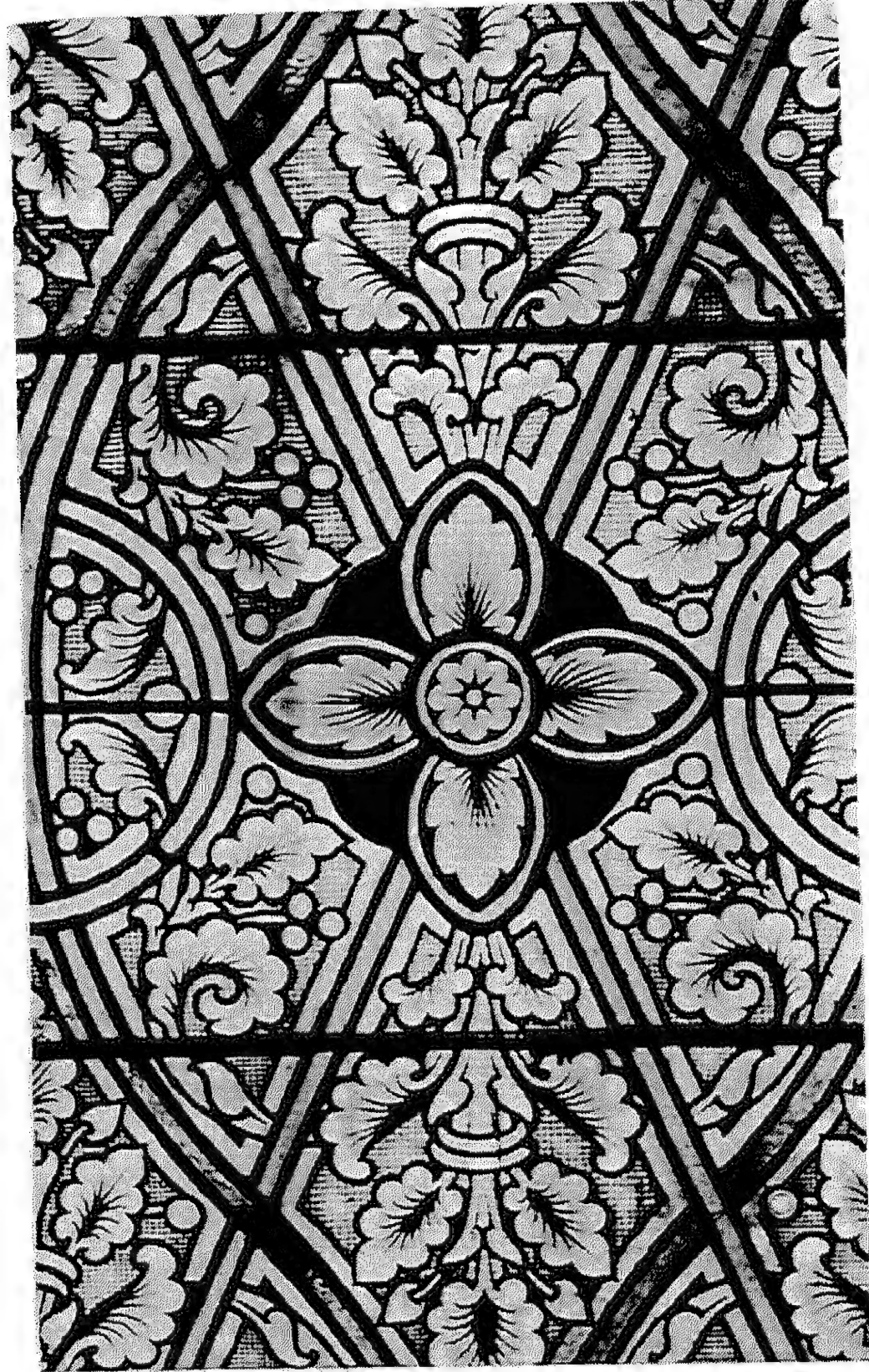


(شكل ١٧٦) زجاج ملون بإحدى النوافذ الجانبية

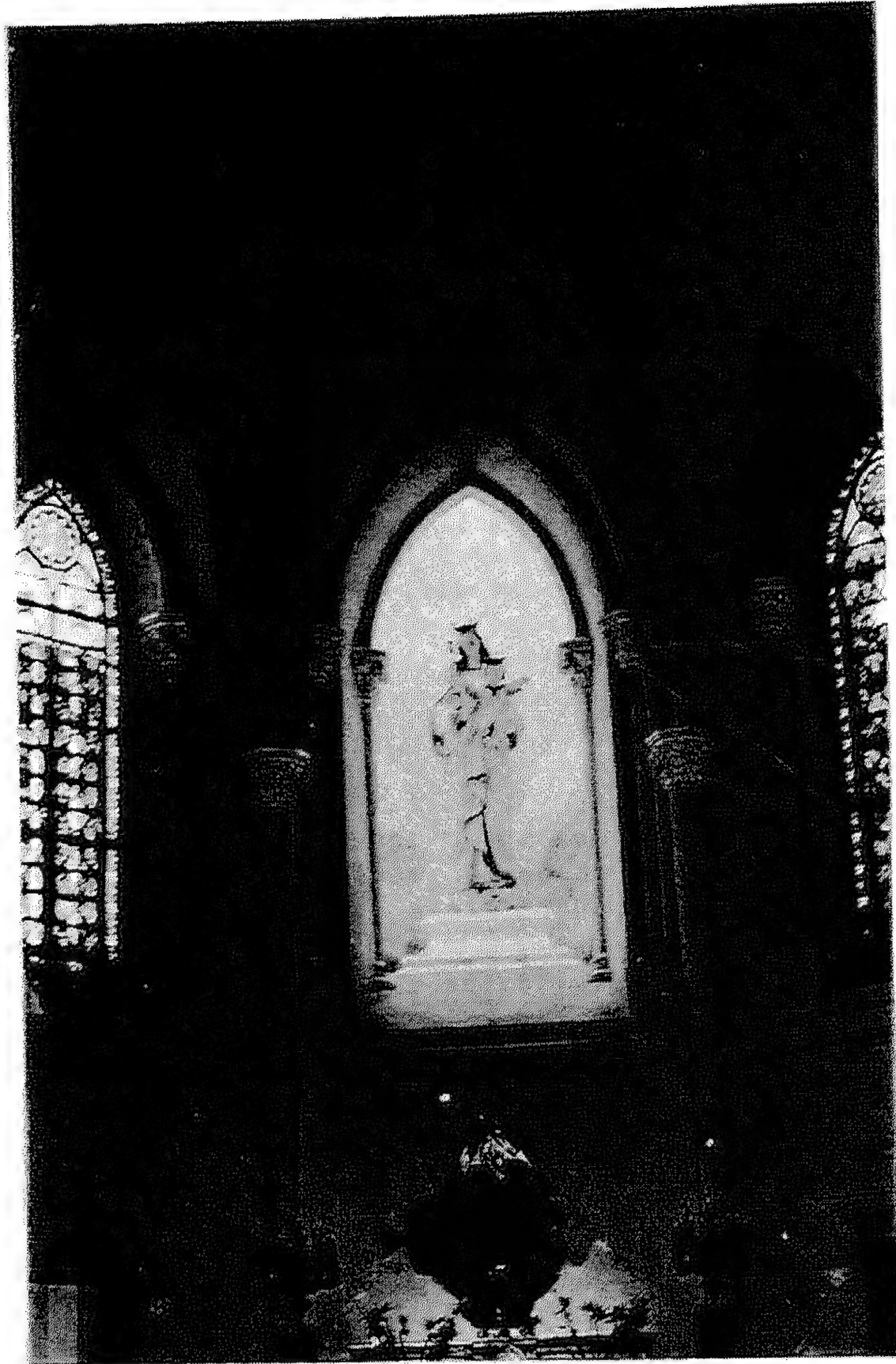
بكنيسة الكلية



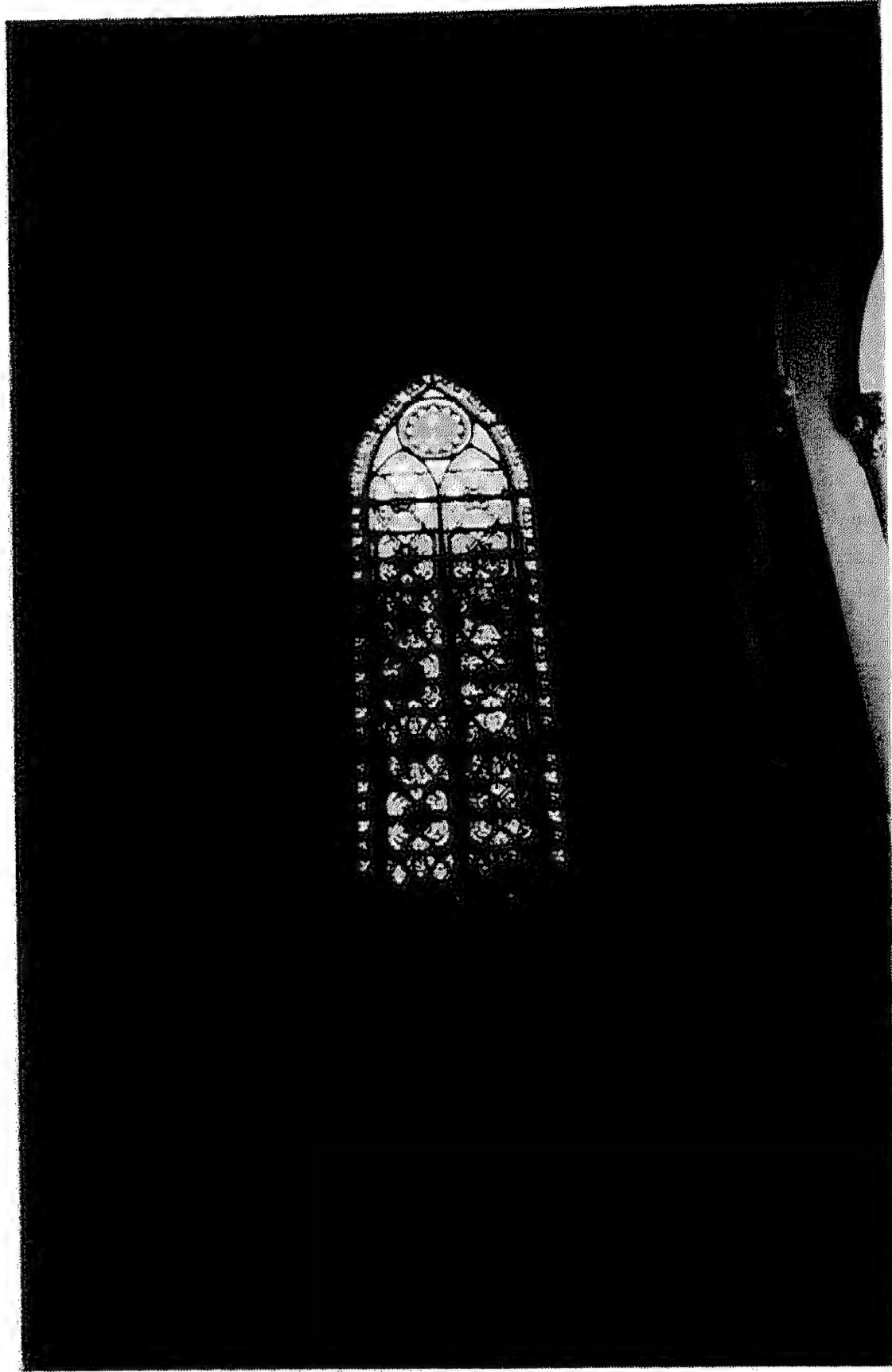
(شكل ١٧٧) تفصيلية من النافذة السابقة



(شكل ١٧٨) تفصيلية أخرى من النافذة السابقة



(شكل ١٧٩) تمثال العذراء الذي يتوسط خلفية المذبح



(شكل ١٨٠) زجاج ملون بإحدى توافذ منطقة البيكل

كنيسة القلب المقدس
Sacre Coeur Church
الطائفة اللاتينية

تتبع هذه الكنيسة فى أصلها الأراضى المقدسة .. ويديرها الآباء الفرنسيسكان Franciscan .. وقد تبرع كبار أغنياء الجالية اللاتينية بالمدينة لتأسيس وتجميل هذه الكنيسة .. والتي تعتبر من أكثر الكنائس احتفاظاً بطابعها الجمالى فى المدينة حتى يومنا هذا .. وقد تم تأسيسها فى عهد الآب لودوفيكو فوتشى Padre Lodovico Foschi وتحت إشرافه .. وتعتبر الكونتيسة كارولين توميتشى Comitisse Caroline Tomich والتي كانت من أغنى أغنياء الجالية اللاتينية بالمدينة هى أكثر الذين تبرعوا من أجل بناء وتجميل هذه الكنيسة ... ويرجع الفضل الأول فى إبقاء الكنيسة بحالتها الجيدة الى يومنا هذا الى الآب لودجى لوتشيانو Luigi Luciano والذي قد رحل عن البلاد إلى إيطاليا فى أكتوبر ٢٠٠٠ ليتسلم موقعه الآباء المصريون .. بعد أن خدم الكنيسة لمدة تزيد عن عشرين عام .. اهتم فيها بأدق تفاصيل أعمال الترميم والصيانة للبناء وأعماله الفنية ..

وقد بنيت الكنيسة بين عامى (١٩٢٤-١٩٢٦م) وهى تتخذ موقعها فى طريق بور سعيد بمنطقة الإبراهيمية .. وتصميم المبنى من أعمال المعمارى ليمونجيللى Dr.Limongelli .. حسب إطلاعى على الرسوم الهندسية الخاصة بالكنيسة .. والتي يبدو من خلالها أن المعمارى قد قدّم أكثر من اقتراح لواجهة الكنيسة الخارجية .. والتي قد استقر عليها الأمر فى النهاية وهى الموجودة حالياً (الشكل ١٨١ ص ٣٤٨) .. وتتشابه هذه الواجهة إلى حد ما مع واجهة كنيسة سانت كاترين مما يعنى التأثير بأسلوب الباروك المبكر كما سبق اتضح ذلك .. ولم يقف حد التشابه بين الكنيستين عند الواجهة فقط .. وإنما أيضاً فى التنسيق الداخلى للأعمال الفنية الخاصة بالهيكل أو المذابح الجانبية .. غير أن كنيسة القلب المقدس قد تميزت بالمزيد من الأعمال الفنية - وخاصة التصوير الجدارى - ذات القيم الفنية العالية .. وأهمها الزجاج الملون والفسيفساء .

والجدير بالذكر أن اسم هذا المعمارى قد ورد كاملاً بأحد المواقع على شبكة الإنترنت .. بما يوضح أنه المصمم لكنيسة القلب المقدس بالقاهرة عام (١٩٣٠م) والموجودة بشارع عبد الخالق

ثروت .. وأنه قد ولد فى عام (١٨٨٠م) *، ولذلك فمن المعتقد أن يكون هذا المعمارى هو ذاته مصمم كنيسة القلب المقدس بالاسكندرية وهو **دومينيكو ليمونجيللى Domenico Limongelli** ...، كما يبدو من الاسم أنه إيطالي الجنسية ..

* وفى الواجهة الخارجية وكما يظهر فى الشكل السابق ثلاثة أعمال من الفسيفساء .. أحدهم يعلو باب المدخل الرئيسى (الشكل ١٨٢) ويمثل السيد المسيح وقد رُسم فى صدره قلباً كنايةً عن القلب المقدس والذى يشير الى قلب السيد المسيح نفسه .. وعلى جانبيه الملائكة تحف به ثم اثنان من الرجال قد ركعا عنده .. وقد عولجت الخلفية بقطع الأزملتى Smalti الذهبية على اختلاف درجاتها من فاتح برأق الى داكن كلما اقتربنا من الإطار الخارجى للعمل والذى قد ساعد على ربط العمل تشكيمياً مع الخطوط المعمارية للواجهة ..، أما الشكلان الآخران .. فكل واحد منهما يعلو البابين الجانبيين للواجهة .. ويمثل كل عمل منهما ملاكاً راكعاً تجاه السيد المسيح فى العمل السابق (الشكلين ١٨٣، ١٨٤) بحيث يصبح هذان العمالان فى مواجهة بعضهما .. وقد عولجت الخلفية فيهما أيضاً بالدرجات الذهبية .. وتنوعت الدرجات اللونية المستخدمة فى الثلاثة أعمال .. كما أن الأداء الفنى والتقنى فيهم على مستوى عالى من الدقة والحرفية .. ولعلهم من أميز الأعمال الفنية التى استخدمت فى تجميل الواجهات الخارجية للكنائس فى المدينة .

* أما الكنيسة من الداخل فمسقطها الأفقى يعتمد على شكل الصليب اللاتينى .. ويحف الإيوان الرئيسى من الجانبين اثنا عشر عموداً كورنثياً (الشكل ١٨٥) .. تتخللهم الهياكل الجانبية والتى تذكّر بالأعمال الفنية المتنوعة (الشكل ١٨٦) .. وتتوسط منطقة المذبح المفتوح بانوراما من أعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران والزجاج الملون والنحت (الشكل ١٨٧) ..

* ويمثل موضوع التصوير الجدارى الموجود أعلى منطقة المذبح مشهد تجلّى السيد المسيح وصعوده إلى السماوات بعد صلبه بأربعين يوم .. وهو ذات المشهد الذى عرضناه فى أحد أعمال

* - موقع بالإنترنت تحت عنوان www.egy.com/people/98-10-01.shtml، تقرير تحت عنوان :

التصوير الحائطي بكاتدرائية اليونان الأرثوذكس من قبل .. ولكن مع اختلاف الأساليب فى التصوير .. حيث عبّر الفنان هنا بحرية أكثر ، وتخلل المشهد أعمال الزجاج الملون كما نلاحظ فى (الشكل ١٨٨) ، إلا أن الفنان قد أشرك هذه النوافذ الثلاثة فى التصميم ..

ويظهر فى التصميم السيد المسيح حيث يتوسطه .. وتحف به الملائكة من جميع النواحي .. منها من يبتهل ومنها من ينفخ فى الأبواق إحتفالاً بصعوده .. بينما يتهلل البشر بهذا الحدث على جانبي التصميم .. وبالرغم من أن هذا التصميم يتمتع بقدر كبير من الإحكام .. إلا أن المعالجة اللونية به باهتة أو أنها قد أصبحت هكذا مع مرور الوقت (الشكل ١٨٩) ..

وقد قام بتصميم هذا العمل وتنفيذه الفنان بيانكاردى A.Biancardi .. وهو فنان إيطالي هاوى حسبما يذكر الأستاذ دُنيس إيلي Denis Elie .. وهو من أكثر المهتمين بتاريخ وصيانة وتجميل الكنائس الكاثوليكية بالمدينة ولاسيما كنيسة كلية سان مارك حيث يعمل هناك كموظف بالخرينة .. وكذلك كنيسة القلب المقدس حيث نشأ وتربى بها على يد الآب لودجى .

وهذا الفنان بيانكاردى قد قام بجميع أعمال التصوير الجدارى المنفذة بالمواد الملونة على أسطح الأسقف والجدران بالكنيسة على مرات متتابة .. حيث بدأها بسقف الكنيسة كله عام (١٩٢٦م) .. ثم حدثت فيما بعد تشققات فى هذه الأسقف بسبب أخطاء فى التنفيذ الإنشائي .. ولم يتبق من الأسقف القديمة سوى الجزء الذى سبق وتناولناه فى الحنية الموجودة أعلى منطقة المذبح .. حيث أن السقف الذى يعلو الإيوان الرئيسى بالكنيسة قد أعيد بناءه مرة أخرى عام (١٩٥٢م) (الشكل ١٩٠) .. وقد قُسمت مساحته كما نلاحظ إلى مسطحات ذات أشكال مربعة ومستطيلة بها رسوم و نقوش زخرفية .. ويتوسطها جميعاً دائرة يصل قطرها إلى أكثر من اثنين من الأمتار تقريباً .. تمثل السيد المسيح ممسكاً فى يده بقلبه المقدس (الشكل ١٩١) .. ويتضح من خلال هذا الشكل أن الأداء فى هذا العمل قد تطور الى الأفضل بكثير .. حيث أصبحت الألوان أكثر حيوية والرسم أكثر دقة .. والعمل يعتبر من أفضل أعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف التى عرضت من خلال الكنائس الأخرى بالمدينة .

أيضاً من الأعمال التى قام بها هذا الفنان * .. عمليْن مكملين لبعضهما فى أحد الهياكل على الجانب الأيمن من الإيوان الرئيسى (الشكل ١٩٢) .. حيث يتوسط المذبح تمثال للعدراء فى

* — هذان العمالان قد قام الفنان بتوقيعهما ..

خلفيته عمل من التصوير الجدارى وأمامه بضعة مقاعد كما لو أن هذا الحيز الصغير يشكل كنيسة صغيرة جانبية .. ثم يعلو هذه الكنيسة عمل آخر من التصوير الجدارى قد نفذ فى عام (١٩٥٠م) حسب التوقيع الموجود عليه .. ويمثل هذا العمل (صعود ماريّا) أو صعود العذراء الى السماء (الشكل ١٩٣) .. ويصور الفنان العذراء مريم وحول رأسها هالة من النور (الشكل ١٩٤) .. بينما تحيط بها الملائكة من كل ناحية .. وخلفية العمل كلها تصور حركة السحب فى السماء .

أما العمل الآخر الموجود خلف مذبح هذه الكنيسة الصغيرة فهو عمل ثانوى يخدم بالدرجة الأولى القصة التى وردت عن تجلى السيدة العذراء إلى ثلاثة من الأطفال وهم رعاة للغنم (لهم ثلاثة من التماثيل الصغيرة المجاورة لتمثال العذراء) ببلدة تسمى (سانتا فاتيما) بالبرتغال وكان ذلك فى الربع الأول من القرن العشرين تقريبا .. وعندما روى هؤلاء الأطفال ما رأوه للناس كذبوهم وذهبوا معهم إلى المكان الذى قد ادعوا رؤيتهم للعذراء فيه .. وكانت السماء تمطر والجو باردا .. وبين لحظة وأخرى اشتدت درجة حرارة الجو وازدادت الشمس حمية ثم تجلت السيدة العذراء .. ولذلك يطلق عليها من خلال هذه القصة (عذراء سانتا فاتيما) ..

فكان استخدام الفنان لأسلوبى النحت والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف مكملين لبعضهما البعض .. فصور فى خلفية التماثيل التى تجسد السيدة العذراء والثلاثة أطفال .. صور مجموعة من الأغنام (الشكل ١٩٥) .. بينما عبر عن حمية الشمس بتصويرها متأججة أعلى رأس العذراء (الشكل ١٩٢) .. وقد اختلف أسلوب تصوير الفنان فى هذا العمل والذى قد وقعه بتاريخ عام (١٩٥٢م) .. حيث ظهر ملمس الفرشاة واضحا فى التعبير عن فراء الغنم والأعشاب ورمال البرية ..

* وفيما يخص أعمال الزجاج الملون بكنيسة القلب المقدس .. فهى تعتبر من أكثر مميزات هذه الكنيسة بل وأعمال الزجاج الملون بالمدينة والتى قد تم تنفيذها فى الفترة موضوع البحث .. وذلك لما لها من أسلوب متفرد لم يتم انتشاره فى باقى الكنائس أو حتى العمارة المدنية بشكل عام .

وتنقسم أعمال الزجاج الملون بالكنيسة إلى بضعة مجموعات .. فمنها ما يمثل مشاهد قصة متتالية الأحداث .. فى كل نافذة مشهد .. ومنها ما يمثل مشاهد أحادية تحيى ذكرى أحد القديسين أو أحداث دينية وتاريخية .

ولعل أهم هذه المجموعات بالكنيسة هاتين المجموعتين على جانبي الإيوان الرئيسى بها (الشكل ١٩٦) .. حيث يختلف المستوى المعماري الذى يحمل كل مجموعة عن الآخر .. إلا أن كل نافذة سفلية تعلوها نافذة من المجموعة الأخرى .. وبينما تمثل المجموعة السفلية أحداث قصة القديس فرنسيس (مؤسس الرهبنة الفرنسيسكانية بإيطاليا) .. تمثل مشاهد المجموعة العلوية تسلسل أحداث قصة السيد المسيح .. فى محاولة لربط قصتي الشخصيتين ببعضهما البعض .. بدءا من المولد ثم الجهاد فى سبيل الدين وأخيرا الموت أو الصلب .

ونبدأ بالمجموعة الأولى والتي تتكون من اثني عشر نافذة وهى المجموعة السفلية حيث تبدأ أحداثها من النافذة الأولى على يمين المذبح لتعود وتكتمل عند أول نافذة على يساره .. ويصل قطر النافذة (وهى عبارة عن نصف دائرة) إلى حوالى اثنين من الأمتار ، وتتناول المجموعة قصة حياة القديس فرنسيس الأسيزى Francois D'assise وهو أهم شخصية فى تاريخ الآباء الفرنسيسكان .. حيث أنه مؤسس بيت الرهبنة الخاص بهم .. وقد عرف بحبه للفقراء والذين قد كثرت أعدادهم بشدة فى عهده .. وكان والده تاجرا كبيرا .. فأقدم فرنسيس على هبة تجارة أبيه من الجوخ كلها إلى الفقراء .. ولبس الخيش وتملص من حياة الغنى فأحدث بذلك ثورة روحية انضم من خلالها إليه العديد من الإخوان .. حيث واجه العديد من الصعاب من أجل إرساء دعائم هذه الثورة .

وفى إحدى نوافذ هذه المجموعة على يسار المذبح (الشكل ١٩٧) .. يظهر القديس فرنسيس وحول رأسه هالة من النور وقد أحاط به الكاردينال (رتبة بابوية) بعباءته حيث تجرد فرنسيس من ملابسه .. حين قرر التمرد على حياة أبيه وثرائه .

وفى نافذة أخرى (الشكل ١٩٨) على يسار المذبح صور الفنان القديس فرنسيس أثناء زيارته إلى مصر ومقابلته مع الملك الكامل ابن الملك العادل الأيوبي فى دمياط عام (١٢١٩م) .. حيث طلب منه السماح له وإخوانه الفرنسيسكان بمزاولة أنشطتهم داخل مصر .. ويظهر فرنسيس فى الناحية اليسرى من النافذة فى جلبابه البني والذى قد عرف به من خلال جميع المشاهد التى تصوره فى الكنيسة الكاثوليكية ، بينما يستمع إليه الحاكم وتابعيه كما هو واضح فى الناحية اليمنى من نفس الشكل .. وفى المنتصف صور الفنان النار المنبعثة من خلال الحطب المشتعل كمركز للإضاءة بالتصميم .

أما المجموعة الثانية وهى العلوية (الشكل ١٩٩) وتتكون من اثني عشر نافذة حيث تصل مساحة النافذة الواحدة إلى حوالى ٢,٥×١ م ..وتحكى المجموعة قصة السيد المسيح وهى الأخرى تبدأ من النافذة الأولى على يمين المذبح ثم تعود لتكتمل بالنافذة الأولى على يساره ..، وفى إحدى النوافذ فى الجانب الأيسر للمذبح (الشكل ٢٠٠) ..يشير المشهد بها الى واحدة من معجزات السيد المسيح عندما كان فى الصحراء وبرفقته عدد كبير جدا من الناس ..حيث كان يخطب فيهم ويعظهم ..وعندما أتى وقت الغذاء وسأل صحابته عما لديهم من مخزون ..فقدم له أحدهم طبقا به خمس أرغفة من الخبز وسمكتان ..ويظهر السيد المسيح فى هذه النافذة واقفا وحول رأسه هالة من النور ..فصلى على هذا الطعام الموجود وباركه فإذا به يفيض عن حاجة جميع الموجودين .

وفيما يخص هاتين المجموعتين من النوافذ ..نجد أن الستة نوافذ لكل مجموعة على يمين المذبح أى فى الجهة الشمالية ..تسطع الشمس مباشرة تجاههن فى النصف الأول من النهار..ثم تكمل دورتها لتسطع على الستة نوافذ الأخريات بالجهة الجنوبية طوال النصف الثانى من النهار ..بدرجات متفاوتة وكأنه العد التنازلى على كل نافذة بالترتيب ..وكان هذا الانتظام يحيى من جديد كل مشهد من مشاهد القصص التى تحكيها هذه النوافذ .

وبالإضافة إلى هاتين المجموعتين يوجد بالكنيسة وكما ذكرنا من قبل العديد من النوافذ الفردية التى تحيى ذكرى أحد القديسين أو أحداث تاريخية دينية ..فعلى سبيل المثال من أجمل هذه النوافذ تلك الموجودة بالهيكل الجانبى الموجود على يمين المذبح الرئيسى على نفس ضلعه الشرقى (الشكل ٢٠١)، وتمثل النافذة مولد العذراء مريم (الشكل ٢٠٢) حيث تظهر فى منتصف العمل والدتها القديسة حنة Sainte Anne ..بينما تظهر العذراء الرضيعة وحول رأسها هالة من النور فى الثلث السفلى من النافذة (الشكل ٢٠٣) .

أيضا هناك من النوافذ ما لديها صفة وظيفية بالإضافة إلى قيمتها الجمالية والدينية كتلك الموجودة على يسار المدخل ..حيث يوجد ركن التعميد وهو ركن عادة ما يقوم مصمم الكنيسة بالاهتمام به تشكيلا فيزوده بأجود وأرقى الأعمال الفنية حوله أو فى خلفيته (الشكلين ٢٠٤، ٢٠٥) ، حيث يظهر فى خلفية ركن التعميد عمل من الزجاج الملون يمثل القديس يوحنا المعمدان أثناء تعميده للسيد المسيح الذى طلب منه أن يفعل ذلك حتى يكون أسوة

للمسيحيين جميعا من بعده وهو ما يربط الموضوع بوظيفة العمل الفنى..والجدير بالذكر أن يوحنا هذا هو ذلك النبى الذى جاء قبل السيد المسيح ليمهد له الطريق وقتل ذبحا عندما طلبت هيروديا أن تقطع رأسه* (وهى القصة الشهيرة لسيدنا يحيى عليه السلام) ..وهذه النافذة نظرا لانخفاض مستواها بالجدار ..فهى قليلا ما تتعرض لأشعة الشمس أو الضوء المباشر .

ومن النوافذ التى تحيى ذكرى أحد القديسين تلك الموجودة على يسار تمثال السيد المسيح خلف المذبح الرئيسى ..والتي تمثل القديسة ريتا Sainte Rita..والتي دائما ما يصورها فنانو الكنيسة الكاثوليكية بزيها الأسود متشحة بوشاح أبيض* (الشكل ٢٠٦) ..وتظهر فى هذه النافذة وقد أطل عليها النور من نافذة جانبية صغيرة أضاءت وجهها .

ونلاحظ من خلال جميع نماذج الزجاج الملون التى عرضناها بكنيسة القلب المقدس وعلى الرغم من اختلاف مساحاتها وتقسيماتها الداخلية ..أن جميعها يتسم بأداء فنى واحد وهو الميول تجاه التصوير عن طريق استخدام الضوء painting with light ..حيث تم الاستغناء عن التعشيق تقريبا ..إلا فى أضيق الحدود ..ففى أغلب الأحيان كانت تقسم النافذة إلى عدد من البلاطات الزجاجية التى يتم التصوير عليها لتكمل بعضهن البعض ..وهو ما يختلف عن باقى نماذج الزجاج الملون التى سبق وتناولناها أو سوف نتناولها فى أجزاء قادمة من هذا البحث ..

كما عمد الفنان الى إحداث تباين contrast واضح بين الدرجات اللونية المستخدمة وكذلك فيما بين درجات الظل والنور ..بل وبشدة أحيانا ..مما أضفى جوا من الإحساس الدرامى للأعمال ..والتي بدت وكأنها لوحات زيتية من عصر الباروك فى كثير من الأحيان ..

والجديد فى هذا التباين أن الفنان قد استغل الأشعة الضوئية الطبيعية فى التأكيد على المساحات الناصعة والتى غالبا ما كانت بدورها تؤكد على عنصر هام فى التصميم ..كرأس الشخصية المقدسة مثلا أو النور المنبعث منه أو تجاهه ..ولما كانت أغلب المساحات فى كثير من النوافذ هى الداكنة ..أصبح بصيص النور أو الإضاءة التى تشق هذه القتامة أكثر قوة وتأثيرا ..مما ساعد على إضفاء جوا من الرهبة والصوفية ..وهى أهم الأهداف التى يسعى إليها الفنان من خلال

* كما تذكر الأخت جوليت نعيم مرشد - كلية (الميردى دين) بالاسكندرية ،حديث شخصى (١٠ / ٢٠٠٠) إذن

بالإشارة إليها .

* المرجع السابق .

توظيف أعمال الزجاج الملون .. حيث أن الإضاءة الطبيعية بداخل الكنيسة فى أغلب الأحيان تتميز بأنها خافتة .. كما اهتم الفنان أيضا بالحس التعبيري ليس من خلال التلاعب بدرجات الإضاءة المتخللة من الخارج فقط .. وإنما أيضا من خلال ملامح الوجوه والحركات والإيماءات .. ويتميز تنسيق وشكل النوافذ فى كنيسة القلب المقدس بمجموعة النوافذ السفلية بها بشكل طولى أفقى .. مما ساعد على تقليل نسبة الإضاءة المتخللة للإيوان الرئيسى بها وهو من المؤكد ما سعى إليه المصمم أصلا عندما اختار مجموعات الدرجات اللونية القائمة .

وتعتبر مساحات النوافذ فى أغلبها صغيرة إلا أنها متعددة .. واختلف استخدام الفنان للأطر الخارجية لها من وقت لآخر .. كما حرص على وضع رموز كلا من الأراضي المقدسة والآباء الفرنسيين على جميع النوافذ .. حيث كانت هذه الرموز توضع على يمين أو يسار مجموعة النوافذ السفلية ، أو فى الربع أو الثلث السفلى للنوافذ الأخرى كما يبدو فى نافذة القديسة ريتا التى سبق وعرضناها (الشكل ٢٠٧) حيث يظهر من خلاله رمز الأراضي المقدسة المتمثل فى الصليب وفيما بين زوايا أضلعه أربعة صلبان أخرى .. بينما يعلوه رمز الآباء الفرنسيين وهو عبارة عن ذراعين يتقاطعان مع بعضهما البعض وأعلاه صليب .

وقد كانت هذه الأجزاء ضمن اهتمامات الفنان .. حيث روى فيها دقة وثناء الزخارف وجمالها وخاصة فى تلك النوافذ التى أضيفت لها الأطر من نفس المجموعة اللونية وهى الذهبية الناتجة عن استخدام نترات الفضة stain .. بحيث أضاف هذا التكامل الى التصميم الكلى للنافذة مزيدا من الاتزان والصقل المحكم.

والجدير بالذكر أن هذا الأسلوب قد انتشر فى أعمال الزجاج الملون فى أوروبا بالقرنين التاسع عشر والعشرين (الشكل ٢٠٨) وهو لنافذة ببليكا عام (١٨٩٠م) .. حيث نلاحظ من خلاله تشابها واضحا بينه وبين الشكل السابق من الكنيسة .. فى الدرجات اللونية المستخدمة وكذلك فى المنطق ذاته المتمثل فى الإشارة إلى رمز معين محاط بالزخارف فى هذا الجزء السفلى من النافذة .

ويذكر أيضا أن مثل هذه الرموز قد انتشر استخدامها فى تصميمات الزجاج الملون فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وقد أطلق عليها coats of arms لأنها تعود فى الأصل الى استخدام محاربى العصور الوسطى لها على أسطح دروع الحرب الخاصة بهم .. وكان لكل محارب الرمز أو الشعار الذى يميزه عن غيره . *

وجميع تصميمات الزجاج الملون بكنيسة القلب المقدس (فيما عدا نافذتين صغيرتين بأحد الهياكل الجانبية مصممتان بأسلوب مختلف تماما وغير موقعتين) هي من أعمال الفنان الإيطالي الأستاذ بروف داري **Professor Brev Dari**.. حسب التوقيع الموجود على أعمال الزجاج ذاتها.. وذلك بميلانو عام (١٩٢٦م)، بل أن الفنان قد حفر اسمه على أغلب القطع الزجاجية بالأعمال وهو ما لم نشهده في الأعمال الأخرى التي يتناولها هذا البحث (الشكل ٢٠٩) .. وهو عبارة عن دائرة في الإطار الخارجى لإحدى النوافذ يبلغ قطرها حوالى خمسة سنتيمترات .. ويذكر الأستاذ دنيس أن أعمال الزجاج الملون الخاصة بهذه الكنيسة قد صممت خصيصا لها وليست نقلا عن أى من الكنائس الأخرى بأوروبا كما يحدث فى كثير من الأحيان..

وقد خضعت بعض أعمال الزجاج الملون بالكنيسة إلى الترميمات التى نفذها هيلموت فيرنر **Helmut Werner**..والذى قد قام بالعديد من أعمال الترميم بأكثر من كنيسة بالمدينة ..وكانت جميعها على أسوأ مستوى للأداء والتقنية المستخدمة ..إلا أن لحسن الحظ أن الأجزاء التى رمت فى هذه الكنيسة صغيرة الكم والمساحة بالنسبة لكل الأعمال ..كما أن الكثير منها يبعد عن عين المشاهد بما يحفظ للأعمال الفنية قيمتها ..فلا يلاحظ أحد الترميمات الموجودة بالأعمال إلا إذا اقترب منها جدا .

* وكنيسة القلب المقدس لا تقتصر على هذا الكم من أعمال التصوير الجدارى فقط ..ففى الجزء الخلفى من مبناها .. هناك كنيسة صغيرة قليلا من يعلم عنها شيئا ،..وبالرغم من كونها مجهولة بالنسبة لعامة الناس ..إلا أنها تعتبر تحفة معمارية وجمالية لبساطتها وخاصة من الداخل ..وكذلك لما تحويه من قطع لأعمال فنية نادرة ..بعضها يرجع كما يذكر الأستاذ دنيس الى القرن السابع عشر - على حد قوله - ..كما أنه يذكر أن الفنان الذى صممها فرنسى الجنسية ..وقد تولت عائلة فينى **Oswald & Josa Finney** (إحدى العائلات الإيطالية بالغة الثراء بالمدينة فى ذلك الوقت) ..وقد تولت هذه العائلة مسئولية اختيار التصميمات ونفقات التنفيذ كاملة.

وبوابة هذه الكنيسة قد صممت على الطراز القوطى ذى العقود المدببة (الشكل ٢١٠) ،وقد صممت لوحة جدارية من الفسيفساء أعلى البوابة الصغيرة (الشكل ٢١١) وربما كان الهدف من

اختيار هذه التقنية وبهذا الشكل التصميمي أن يكون هناك ترابط بينها وبين لوحات الفسيفساء الموجودة في الواجهة الخارجية للكنيسة والتي سبق وتناولناها في البداية .

وهذه اللوحة تصور السيد المسيح بعد نزوله من على الصليب (الشكل ٢١٢) ومن على يمينه القديسة ماري المجدلانية (كانت عاصية وتابّت على يد السيد المسيح بعد أن أخرج ما بداخلها من شياطين) ..وعلى يساره القديس يوحنا اللاهوتي (وهو أحد الإنجيليين الأربعة) ..ومن خلفه العذراء مريم .

واللوحة بها من القيم الجمالية ما يفوق مثيلاتها بالواجهة الخارجية كثيرا ..حيث أن بها مزيدا من الحرية في الحركة والتعبير والأداء الفني المتمثل في الدرجات اللونية المستخدمة ..وكذلك درجات الظل والنور بثنايا الملابس والخطوط التشريحية بجسم السيد المسيح والتعبير على وجوه الأشخاص ..واللوحة كما لاحظنا على شكل نصف دائرة يصل قطرها إلى أقل من مترين تقريبا .

وفي خلفية المذبح الصغير بداخل الكنيسة قد صممت لوحة من الفسيفساء استخدمت فيه خامة الأزملتي smalti تمثل السيد المسيح (الشكل ٢١٣) وهو واقفا أمام شاطئ البحر مستندا إلى إحدى الصخور ..، واللوحة تحمل الكثير من معاني الشجن ..حيث استخدمت فيها درجات الأخضر الترابية مع الدرجات الزرقاء الشاحبة ..موحية بذلك بحالة من الحزن ..أكدها الوضع الذي صور فيه الفنان السيد المسيح (الشكلين ٢١٤، ٢١٥) ..، كما أن أسلوب الترصيع قد فاق جميع المستويات التي سبق وتناولناها ..فالدرجات اللونية على مستوى عالٍ من حسن التوزيع ..والحس الرفيع في التنقلات التدريجية .

واللوحة ليست مستوية التسطیح ..حيث أنها مقعرة إلى الداخل للتماشي مع الحركة التي يتخذها الجدار خلف المذبح وتصل مساحتها إلى حوالي ١,٢٠×٣ م .

* ومن الأعمال الفنية النادرة والموجودة بداخل هذه الكنيسة ..لوحة من التصوير على سطح نحاسي مطروق تمثل عدة مشاهد من القصص الديني المسيحي تصل في مساحتها إلى حد المنمنمات ..حيث أن مقاس اللوحة لا يتعدى ٩٠×٨٠سم تقريبا شاملا الإطار الخارجي

(الشكل ٢١٦) .. واللوحة تزخر بالدرجات اللونية المتعددة والحيوية فى آن واحد .. كما أن صغر حجم العناصر التى قام الفنان بتصويرها من خلال هذه اللوحة لم تحل دون الدقة العالية وتجسيد الملامح المعبرة عن الأحداث والظلال والتفاصيل البسيطة فى الملابس والخلفيات والمنظور وجميع العناصر التشكيلية المفترض توافرها فى عمل تصويرى كلاسيكى (الشكلين ٢١٧، ٢١٨) ... فهى تعتبر تحفة فنية عالية القيمة .

* وننتقل إلى آخر أعمال التصوير الجدارى الذى يتناولها البحث فى كنيسة القلب المقدس والمباني الملحقة بها .. حيث قامت الكونتيسة كارولين توميتشى التى سبق وذكرنا أنها من أكثر أغنياء الجالية اللاتينية بالمدينة الذين قد تبرعوا لبناء وتجميل الكنيسة .. حيث قامت هذه السيدة فى وقت لاحق من الانتهاء من بناء الكنيسة بالتبرع لإقامة مشغل لمنتجات المنسوجات اليدوية لذوى الحاجة الى مزيد من الدخل .. الى جانب مسرح لإقامة الحفلات الموسيقية والغنائية .. ليلحقا بمبنى صغير مواجه للكنيسة فى نفس الفناء الخاص بها ..

وبهذا المبنى الإضافي صممت لوحة فى إحدى قاعات المشغل (والذى لم يعد به عمل) من الفسيفساء .. تمثل القديس أنطونيوس البدوانى Saint Antoine de Padoue .. ذلك القديس البرتغالى الذى اشتهر بحبه للفقراء وتوزيع المعونات عليهم .. وهو أحد الآباء الفرنسيسكان .
ولذلك فقد صورته الفنان واقفا وحوله عائلة مكونة من ثلاثة أفراد تأخذ منه الخبز .. بينما يحمل هو السيد المسيح وهو رضيع (الشكل ٢١٩) .. وهى صورة روحية كثيرا ما يمثل القديس أنطونيوس من خلالها .. حيث أنه لم يعاصر السيد المسيح .. وإنما قد عاش فى القرون الوسطى .
وتوضح لنا التفصيلية (الشكل ٢٢٠) مدى الدقة فى أسلوب الترسيع وخاصة فى ملامح الأوجه وتفصيلاتها واهتمام الفنان بالتصوير من حيث استخدام الدرجات اللونية المختلفة وكذلك بالرسم وتحديد الأشكال بخط خارجي outline داكن .. تأكيدا على التجسيم وإبراز الأشكال .. وتصل مساحة هذا العمل إلى حوالى ٢٠،٥ × ٢،٥ م .

* وفيما سبق ومن خلال دراسة أعمال التصوير الجدارى بكنيسة القلب المقدس .. قد استخلصنا أن هذه الكنيسة ربما تكون الوحيدة التى قد جمعت بين الثلاث تقنيات التى تميزت

بها أعمال التصوير الجدارى بشكل عام بالمدينة فى الفترة موضوع البحث .. ألا وهى الزجاج الملون والتصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف والفسيفساء .. حيث أن هذه التقنية الأخيرة لم تتمتع بقدر عالى من الانتشار مثل التقنيتين السالفتين .. ولكنها هنا بكنيسة القلب المقدس قد حظت بقدر لا بأس به من اهتمام المصممين أو القائمين على اختيار نوعية الفنون المستخدمة فى ذلك الوقت .. وهم فى أغلب الأحيان أعضاء الجاليات الأجنبية وخاصة اللاتينية الذين دعموا تنفيذ هذه الأعمال .

إلا أن تقنية الفسيفساء على مستوى المقارنة فيما بين جميع التقنيات المستخدمة داخل الكنيسة وملحقاتها من مبان أخرى لم تأخذ فى أوضاعها قدرا كبيرا من الاهتمام .. حيث أنها قد وظفت فى الأماكن المعزولة .. أى أنها لم تكن ضمن الخطة التجميلية الشاملة للكنيسة منذ البداية.

وفيما يخص الزجاج الملون بكنيسة القلب المقدس .. فنستطيع أن نجزم بأن الأسلوب المستخدم فى تصميمه لم ينفذ بهذا الشكل الواسع فى المدينة كما فى هذه الكنيسة .. والتقى بذلك تكون قد تفردت بهذا الأسلوب والذى يعتبر من أجمل وأرقى الأساليب الموجودة بالاسكندرية ..

وإذا كانت هناك محاولة من خلال هذا الجزء من البحث للاستدلال على تأثير الحركات الفنية - تطورها وتداعياتها - فى مجال العمارة والفنون المتعلقة بها مثل التصوير الجدارى فى عمارة مدينة الاسكندرية فى الفترة موضوع البحث ، فإن من أفضل الأمثلة على ذلك كنيسة القلب المقدس بتأثيرات الباروك الواضحة فى تصميمها المعماري وأسلوب التصوير المتبع على الألواح الزجاجية .. مع ندرة استخدام إمكانية التعشيق .. وهو الأسلوب الذى كان سائدا فى أوروبا بالفعل فى القرنين السابع عشر والثامن عشر حيث كانت ألوان المينا enamel تستخدم للتصوير على أسطح الزجاج الشفافة مما سهل على الفنانين فى ذلك الوقت الحصول على العديد من الدرجات اللونية للتصوير .. وبالرغم من تنفيذ أعمال كنيسة القلب المقدس فى وقت حديث كانت جميع الورش الفنية فى العالم قد تعرفت فيه على التقنيات الحديثة فى أعمال الزجاج الملون - تصوير أو تعشيق - إلا أن الفنان المصمم قد اختار أن ينقل تأثيرات عصر الباروك متكاملة تأكيداً على الوحدة العضوية بين العمارة وفنون التصوير الجدارى .. وعلى الأصول الأوروبية فى

التصميم..، وبالرغم من النتائج الرائعة التى قد لاحظناها فى أعمال كنيسة القلب المقدس ..إلا أن مؤرخى الفن يعتبرون هذا الأسلوب فى استخدام الزجاج الملون هو فترة انحدار لمستوى هذا الفن..

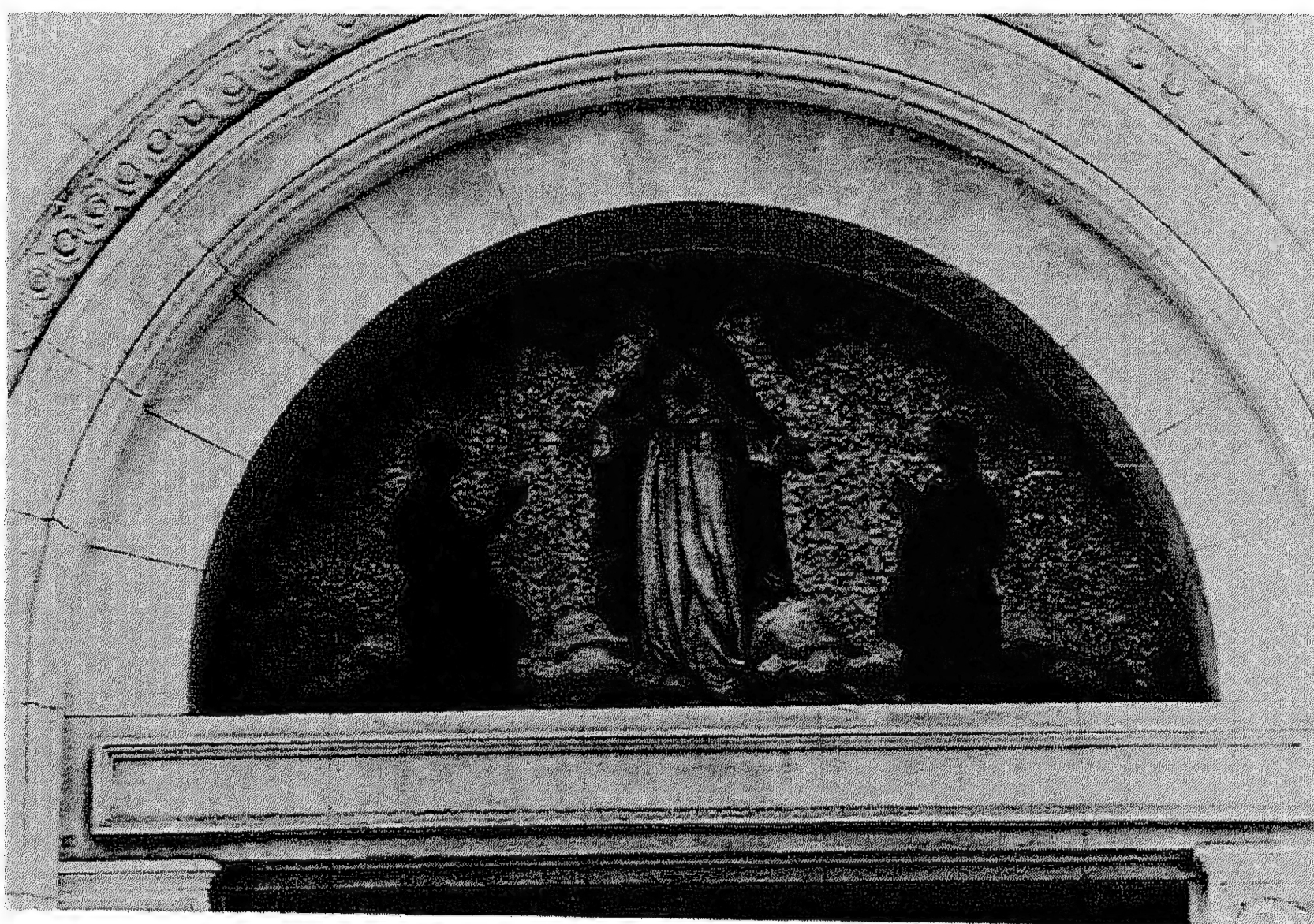
أما أعمال التصوير بالمواد الملونة على أسطح الجدران والأسقف التى قد نفذت بالكنيسة ..فبالرغم من أن مصممها هو فنان واحد ..إلا أن الأسلوب الخاص به قد اختلف من جدارية إلى أخرى ..ولعل السبب واضح فى ذلك ..وهو اختلاف الفترات الزمنية التى قام فيها بالأعمال ..مما أضاف له مزيدا من الخبرة فى الأداء وربما فى التقنية أيضا ..حيث أن الجدارية القديمة الموجودة فى الحنية التى تعلو منطقة المذبح ..قد تشققت وبدأت الأسطح العلوية للألوان فى تكوين قشرة ..سرعان ما تتهاوى ..وهى بحاجة الى أعمال ترميم سريعة ..

وبشكل عام تعتبر كنيسة القلب المقدس من أجمل وأفخم الكنائس الموجودة بمدينة الاسكندرية ليس فقط على مستوى أعمال التصوير الجدارى ..وإنما أيضا بالنظر الى جميع أنواع الفنون الأخرى التشكيلية المستخدمة فيها .

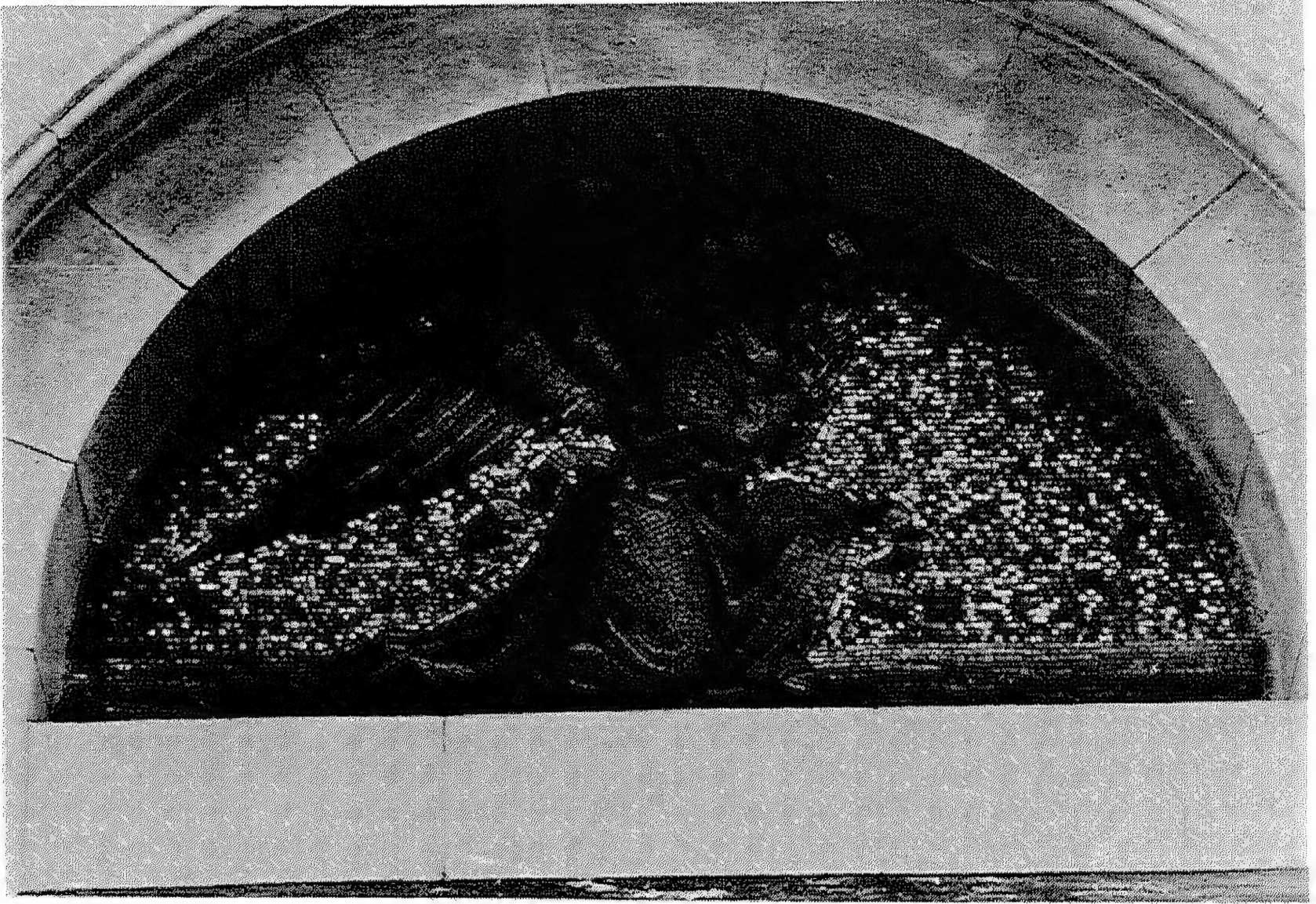


(شكل ١٨١) واجهة كنيسة القلب المقدس

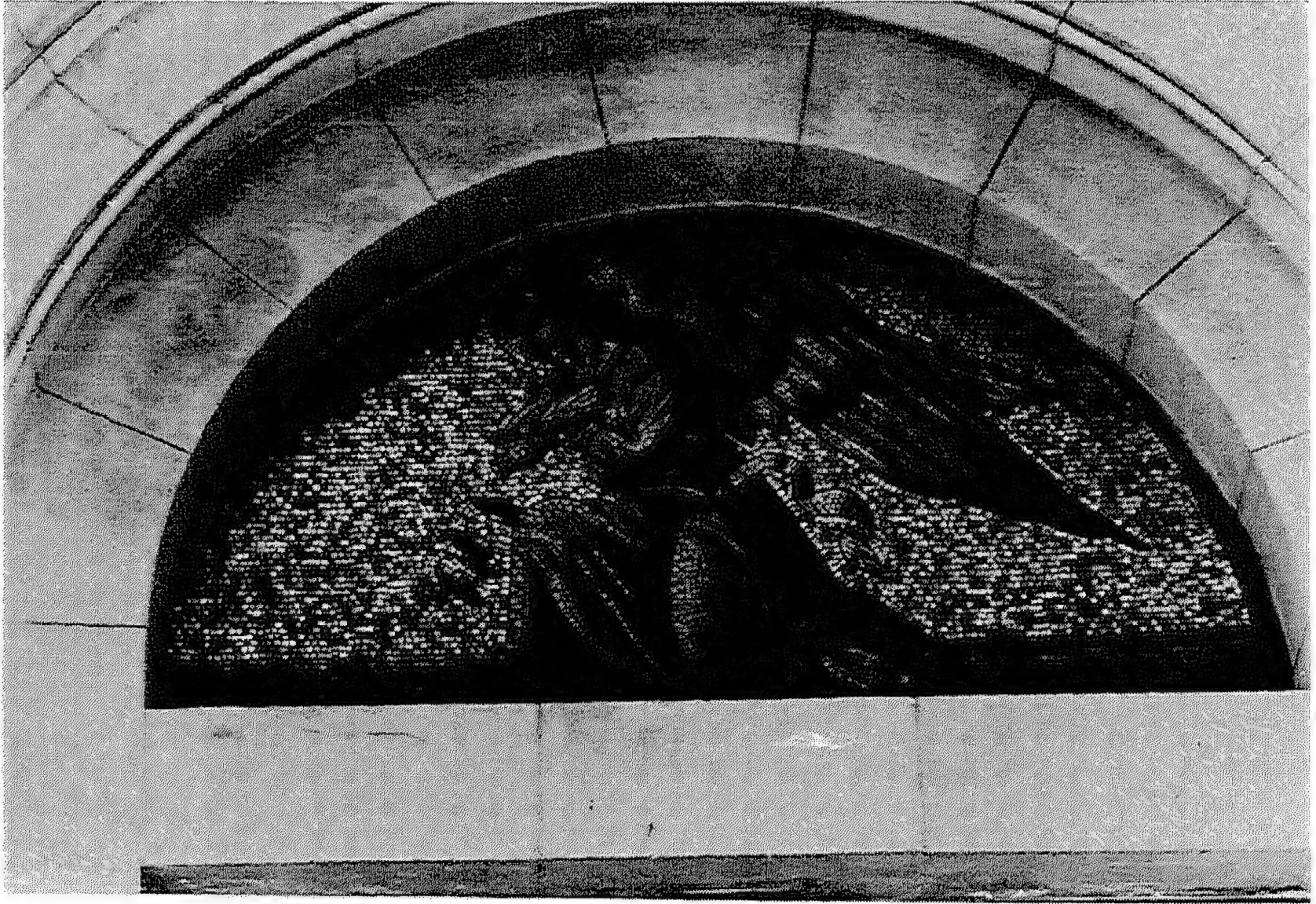
بالإبراهيمية (١٩٢٤-١٩٢٦م)



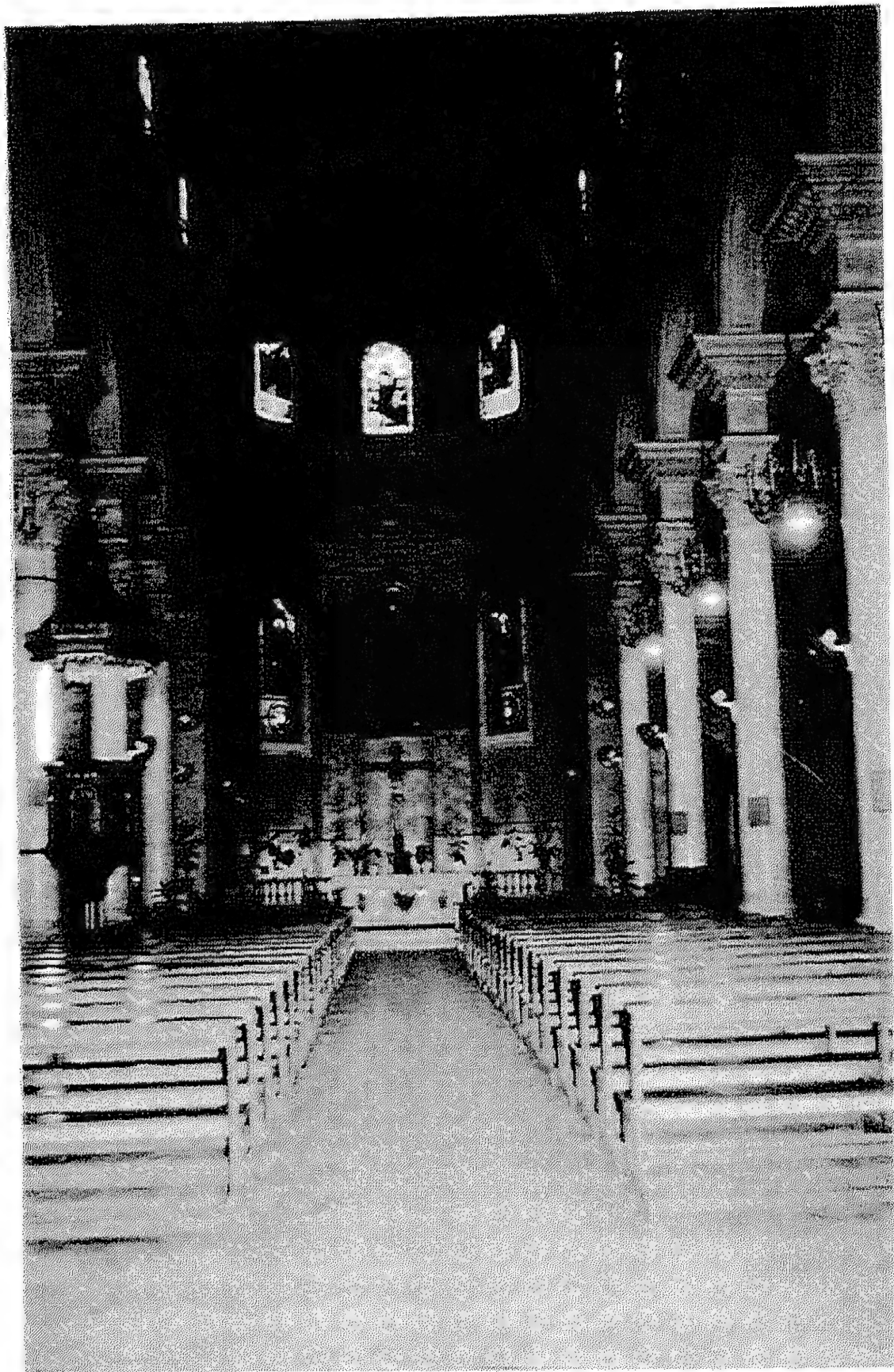
(شكل ١٨٢) قسيساء أعلى باب المدخل الرئيسي الخارجي للكنيسة



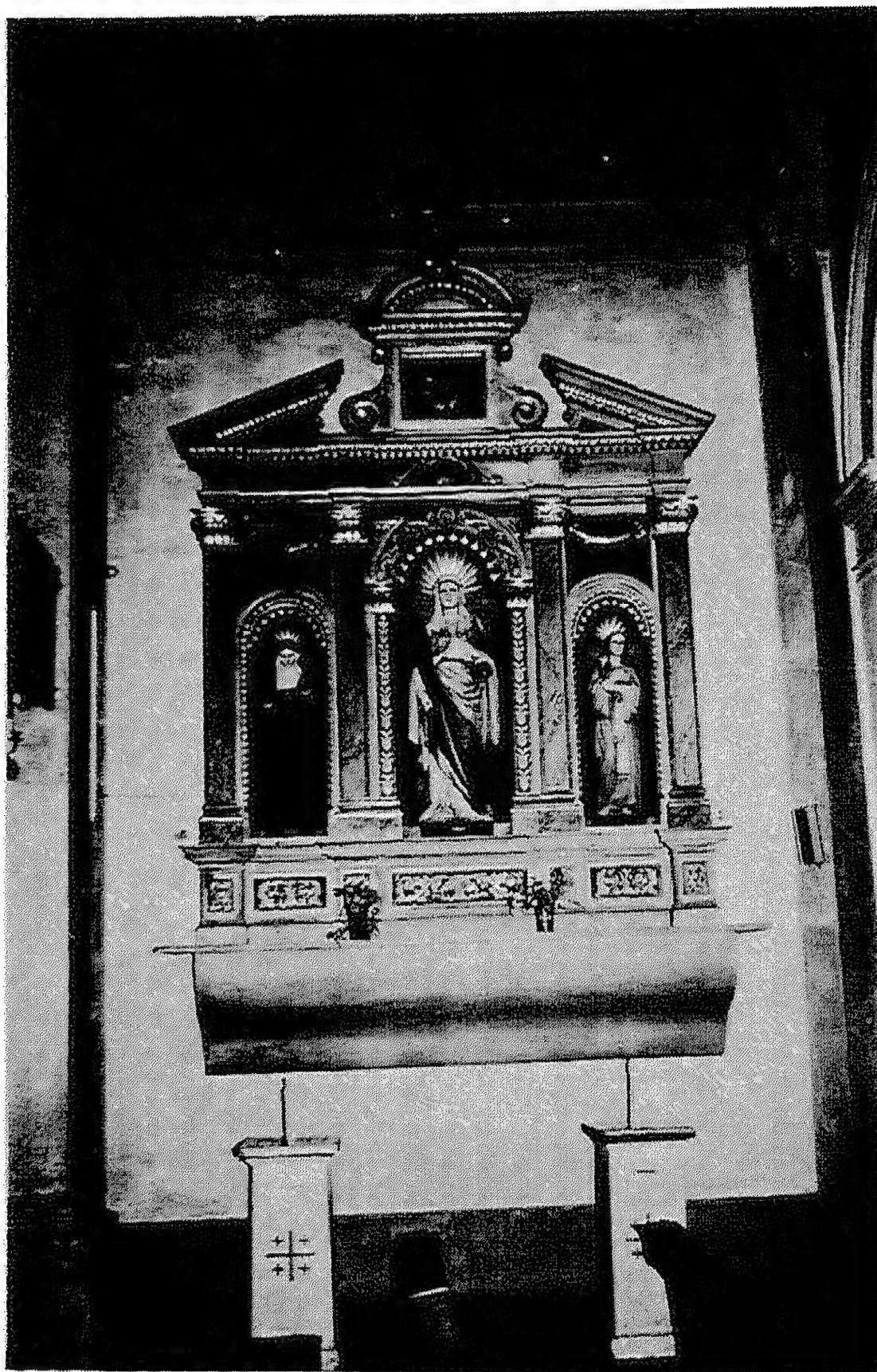
(شكل ١٨٣) فسيفساء أعلى باب المدخل الأيمن الجانبي الخارجي للكنيسة



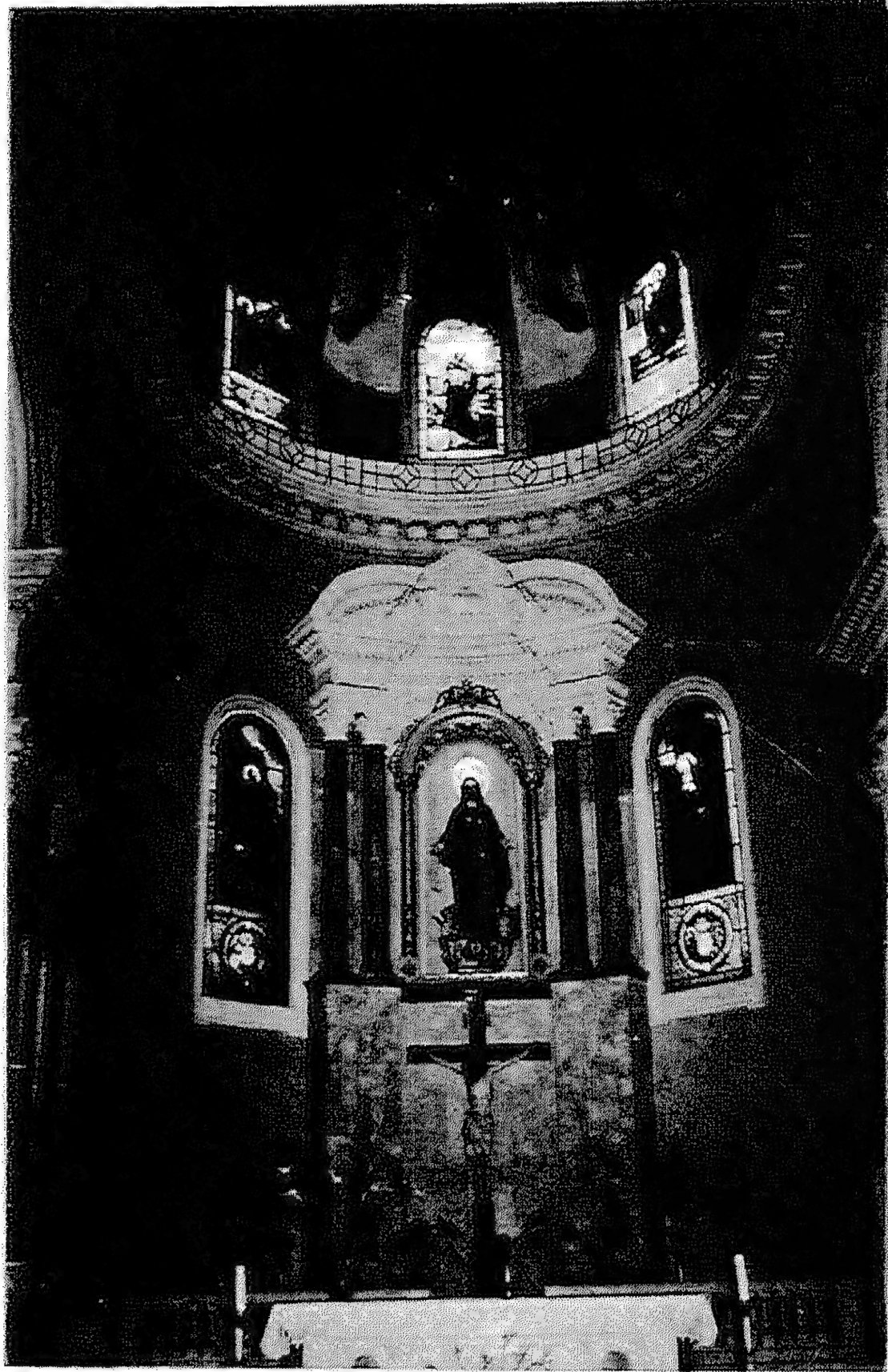
(شكل ١٨٤) قسيقساء أعلى باب المدخل الأيسر الجانبي الخارجي للكنيسة



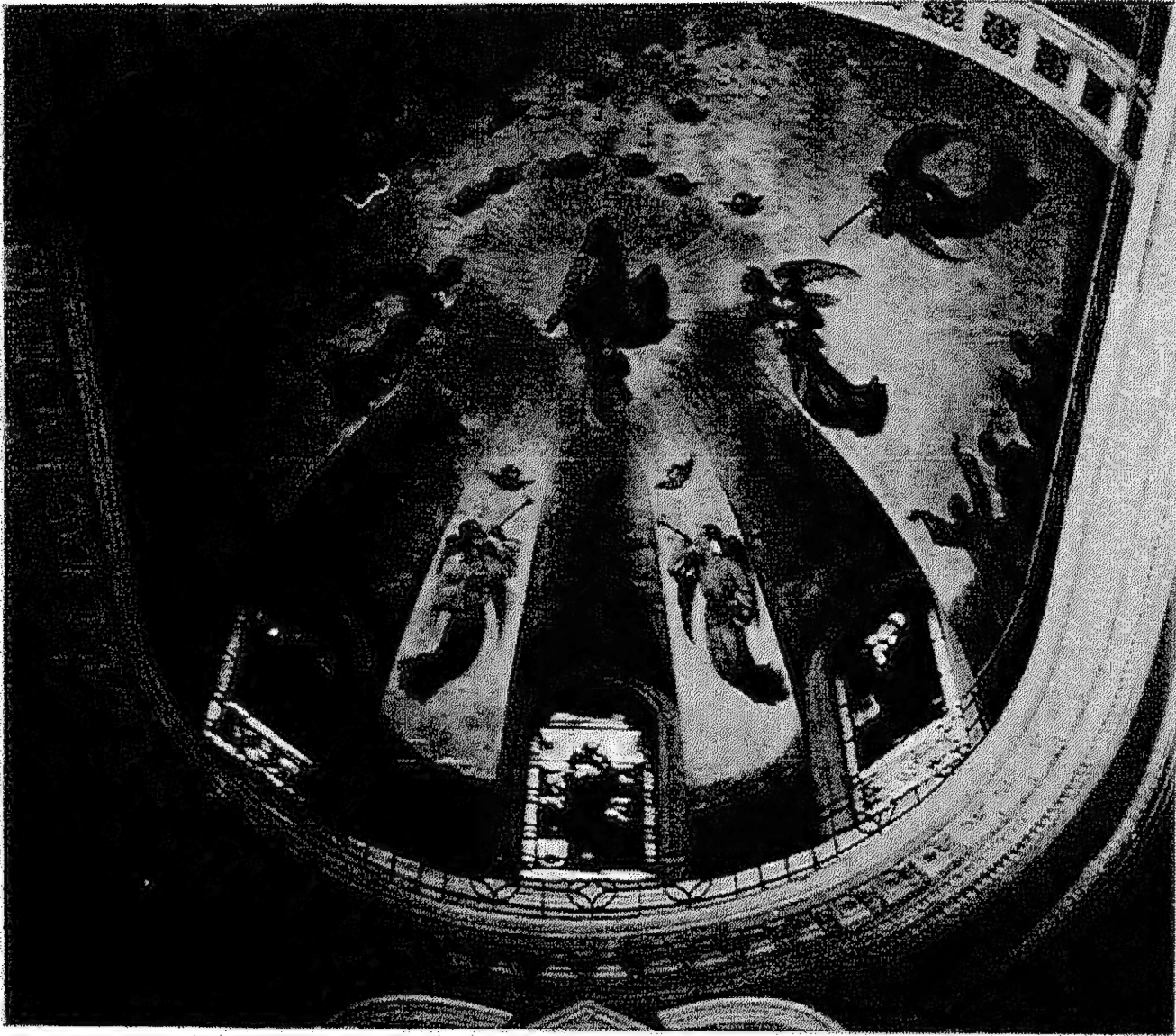
(شكل ١٨٥) منظر عام للكنيسة من الداخل



(شكل ١٨٦) أحد الهياكل الجانبية بالإيوان الرئيسي



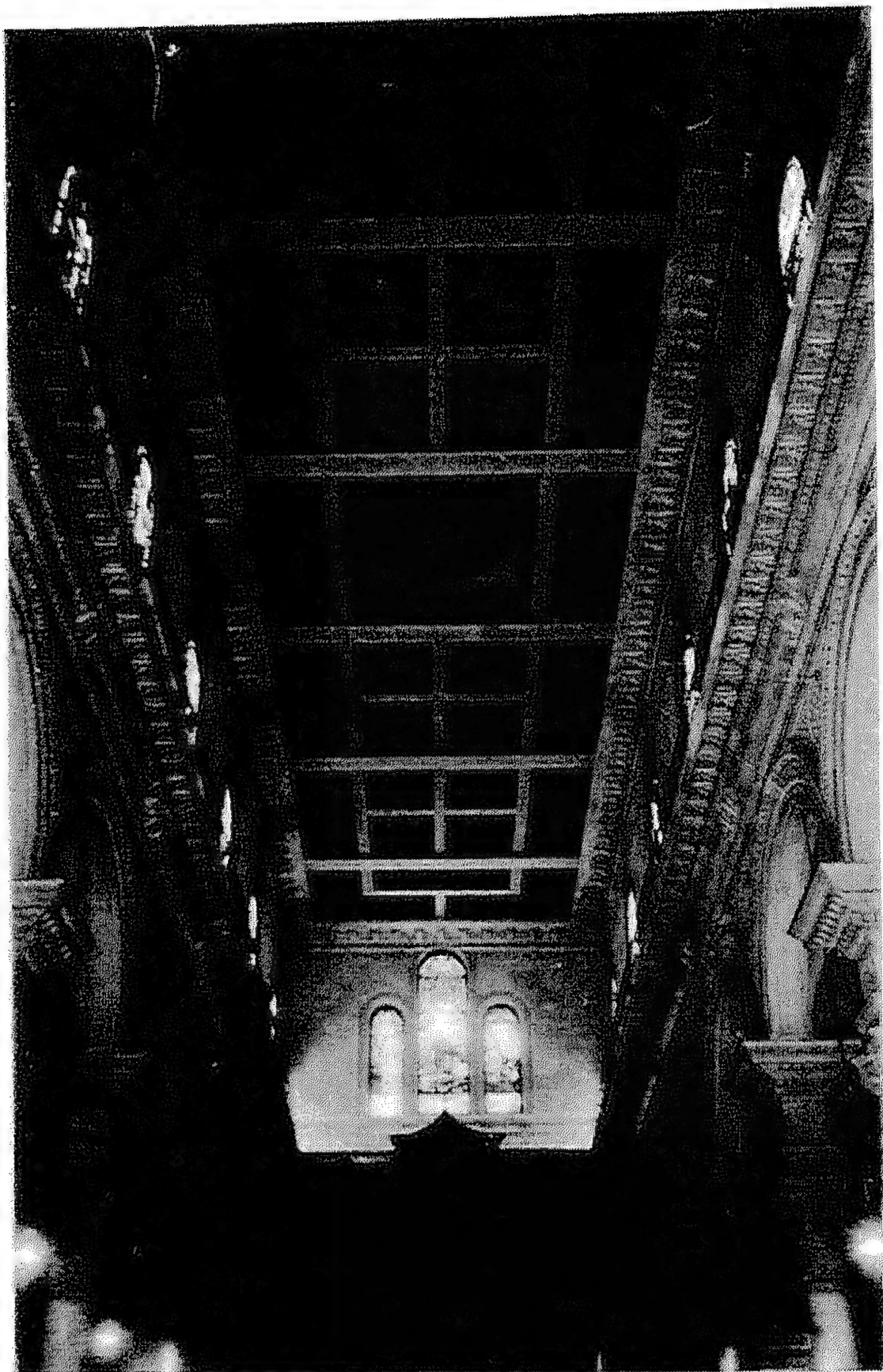
(شكل ١٨٧) خلفية المذبح الرئيسي بالكفيسة



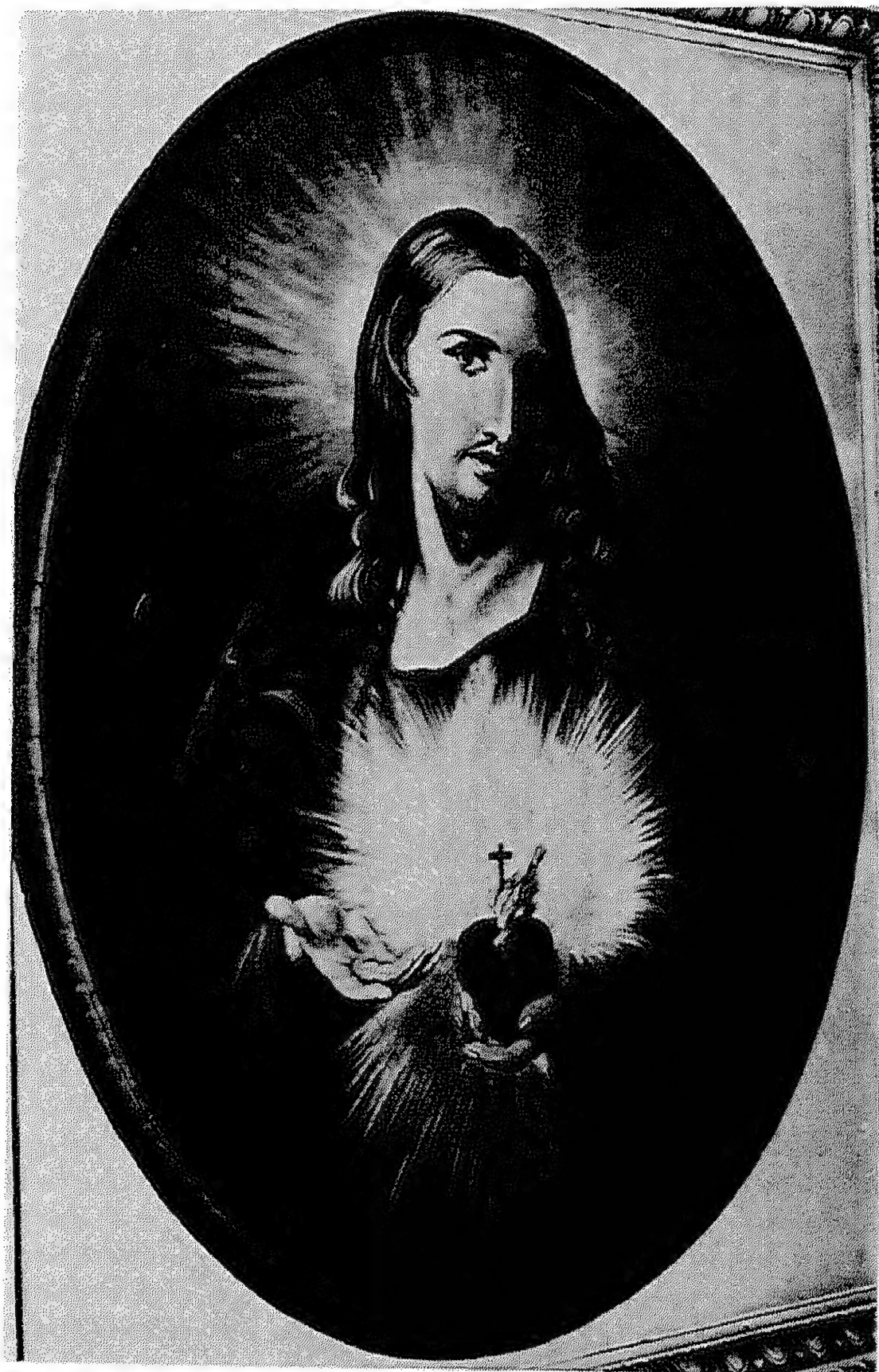
(شكل ١٨٨) تصوير جدارى أعلى منطقة المذبح الرئيسى



(شكل ١٨٩) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ١٩٠) السقف الذي يعلو الإيوان الرئيسى بالكنيسة ١٩٥٢م

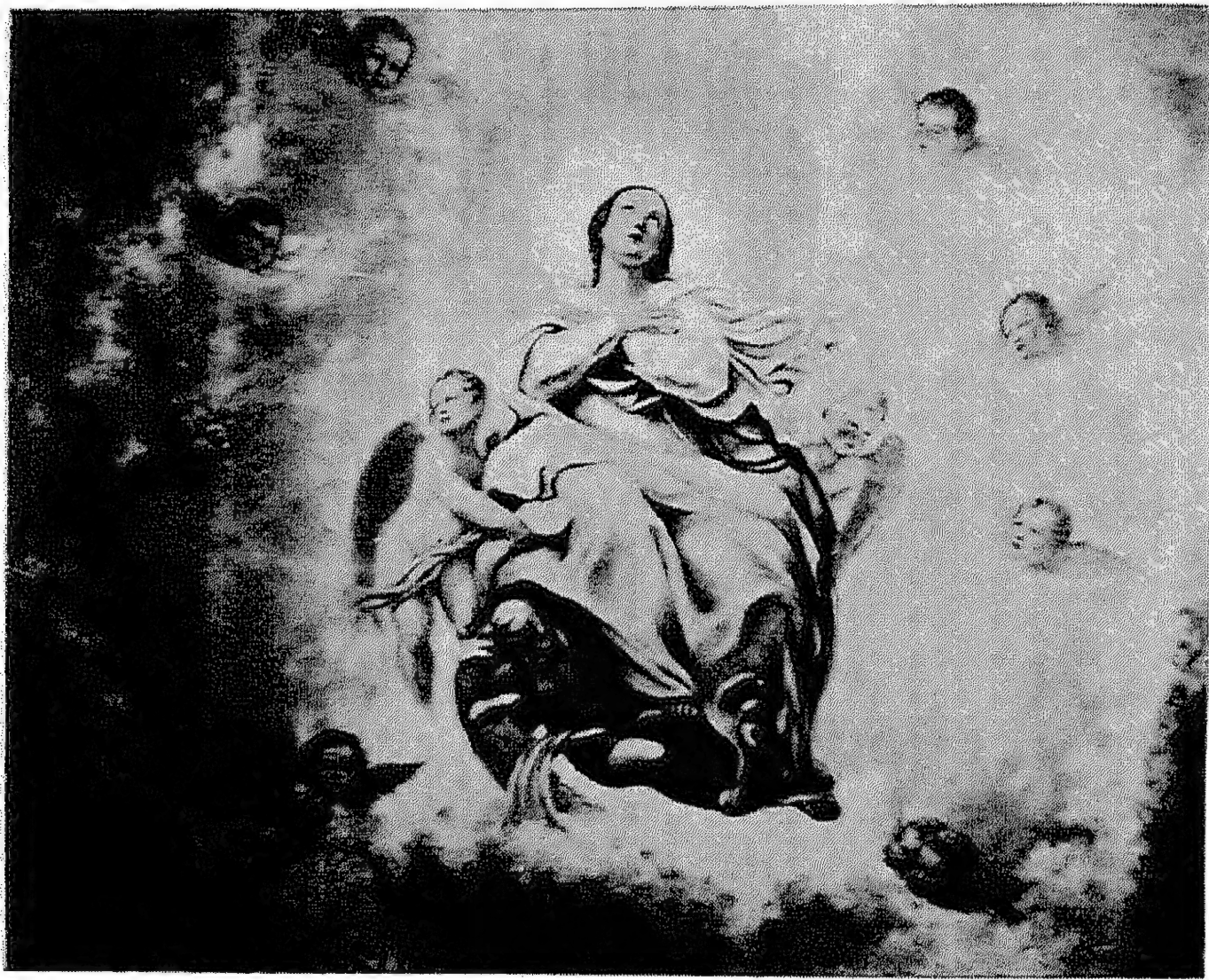


(شکل ۱۹۱) تصویر جداري يتوسط السقف السابق



(شكل ١٩٢) تصوير جدارى فى خلفية وأعلى أحد الهياكل

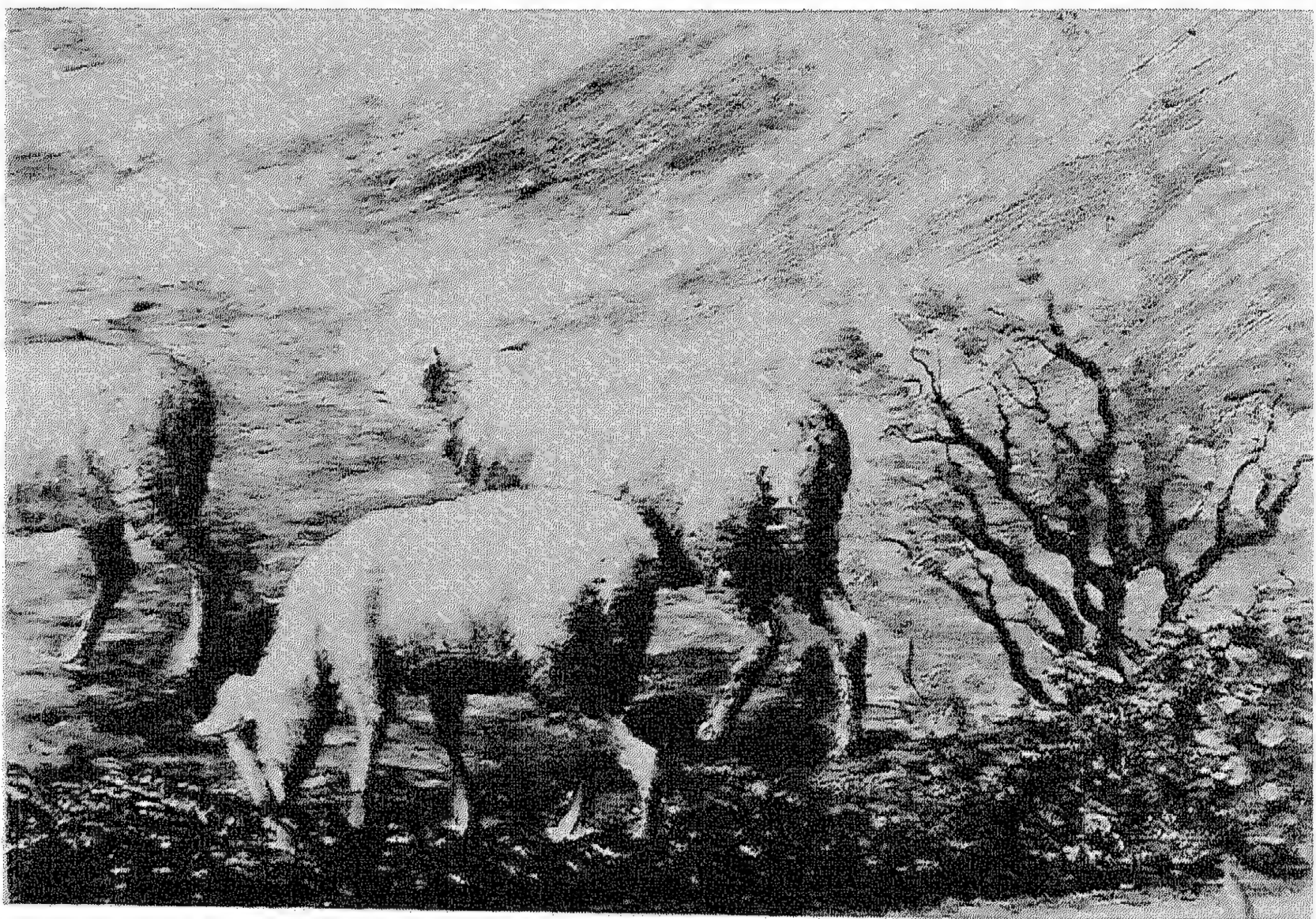
الجانبية بالرواق الأيمن من الكنيسة



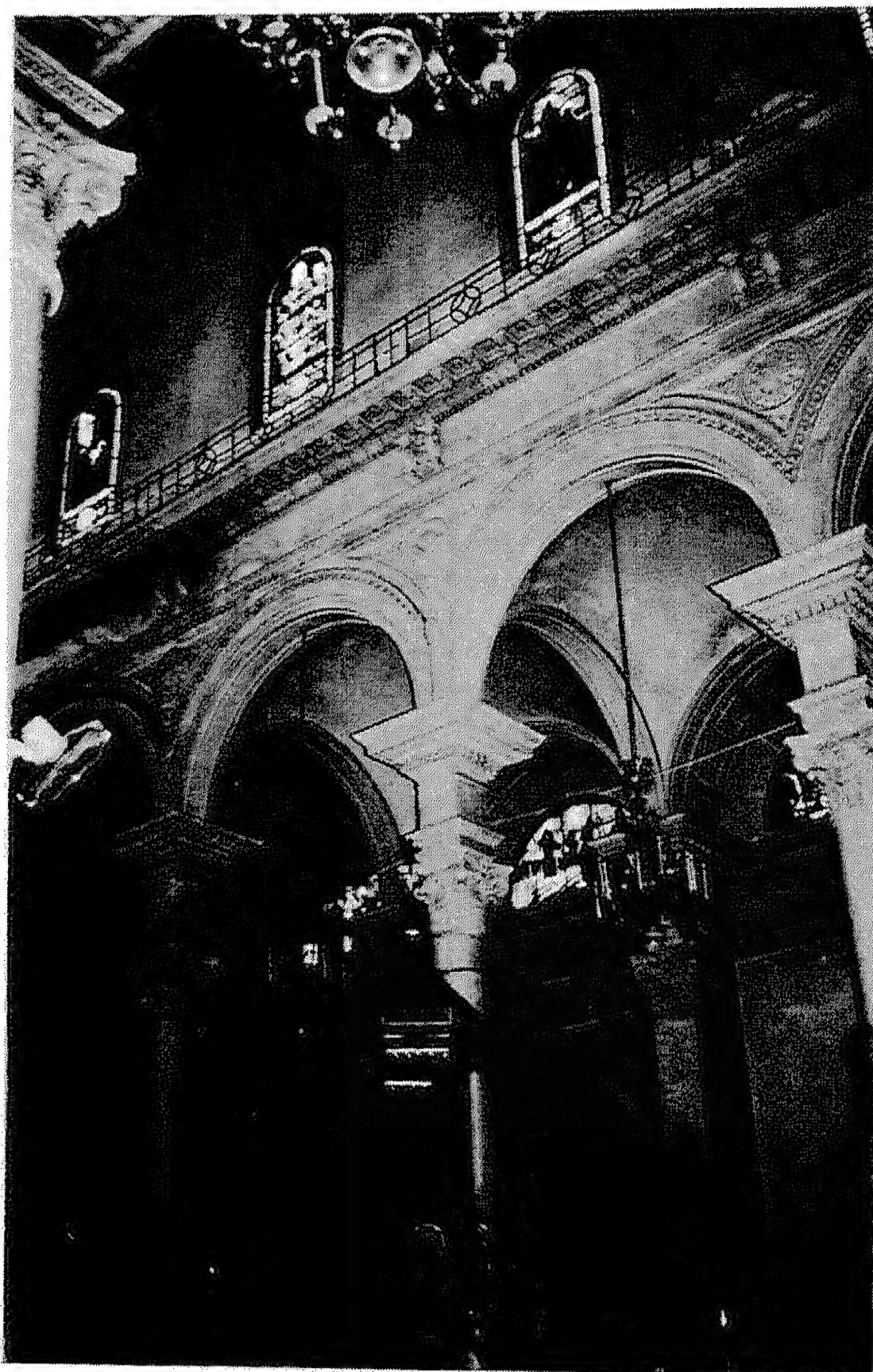
(شكل ١٩٣) تصوير جدارى بسقف الهيكل الجائى السابق



(شكل ١٩٤) تفصيلية من العمل السابق

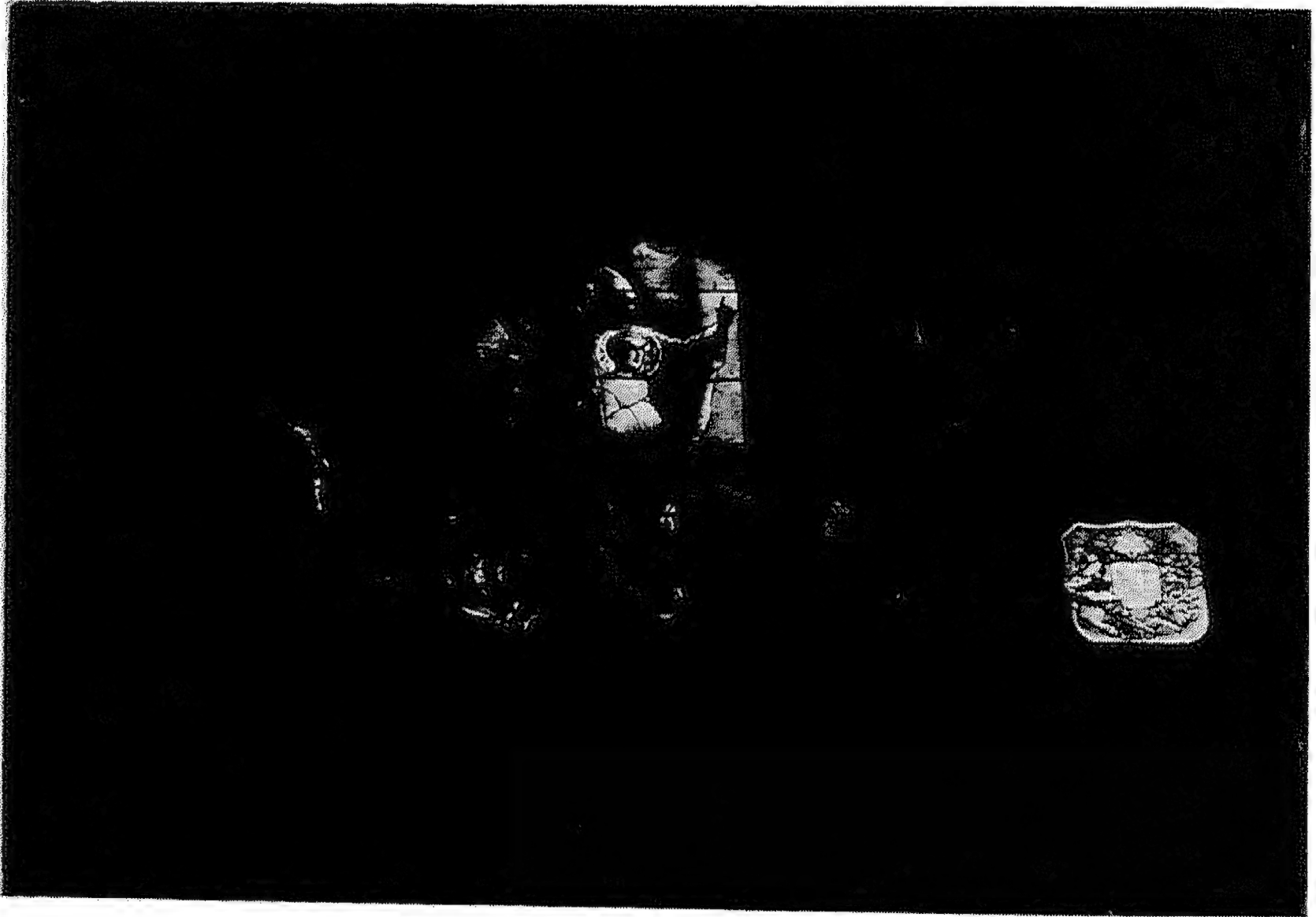


(شكل ١٩٥) تفصيلية من التصوير الجداري بخلفية الهيكل السابق

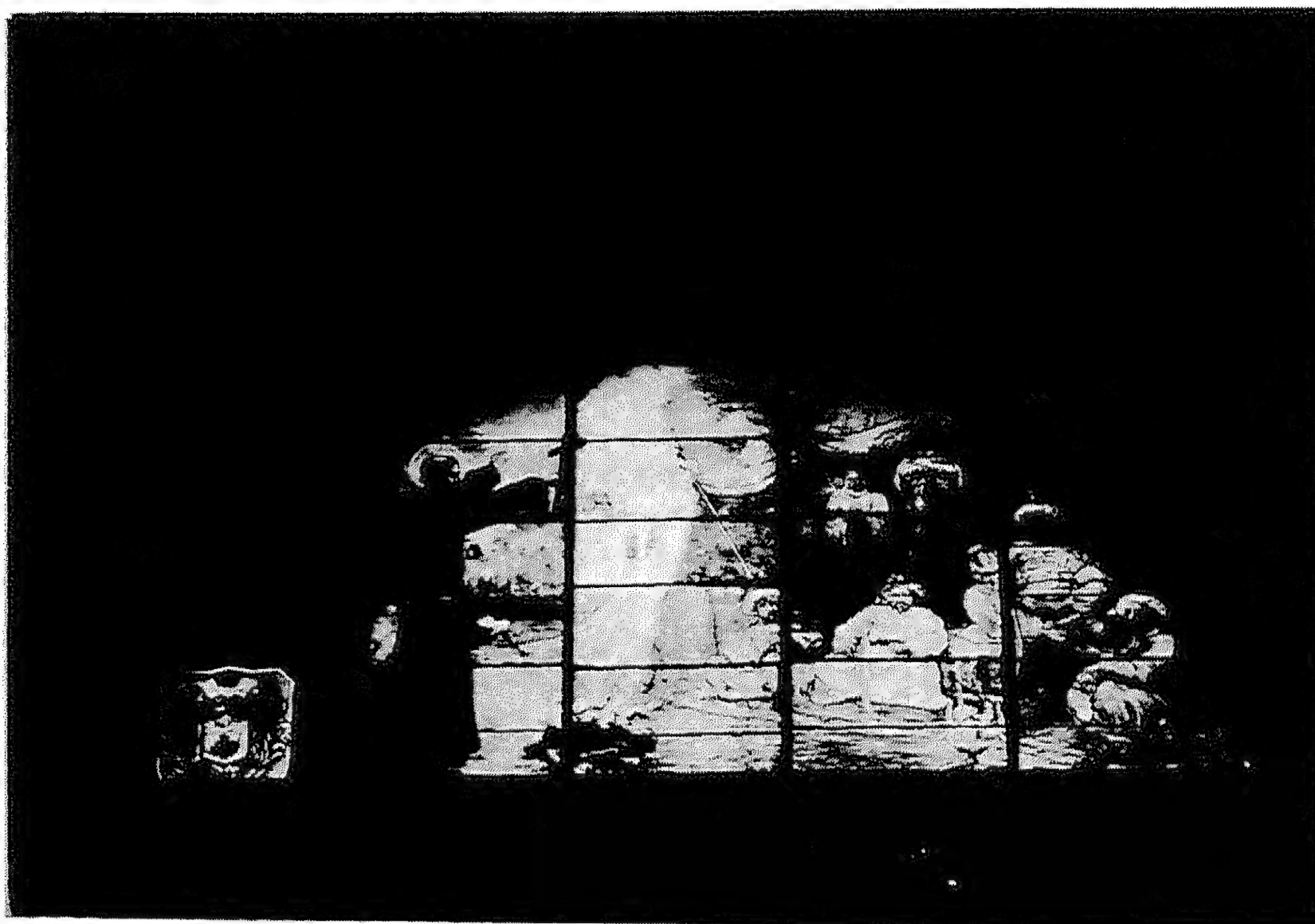


(شكل ١٩٦) مجموعتان من النوافذ المصممة بالزجاج الملون

على جانبي الإيوان الرئيسي

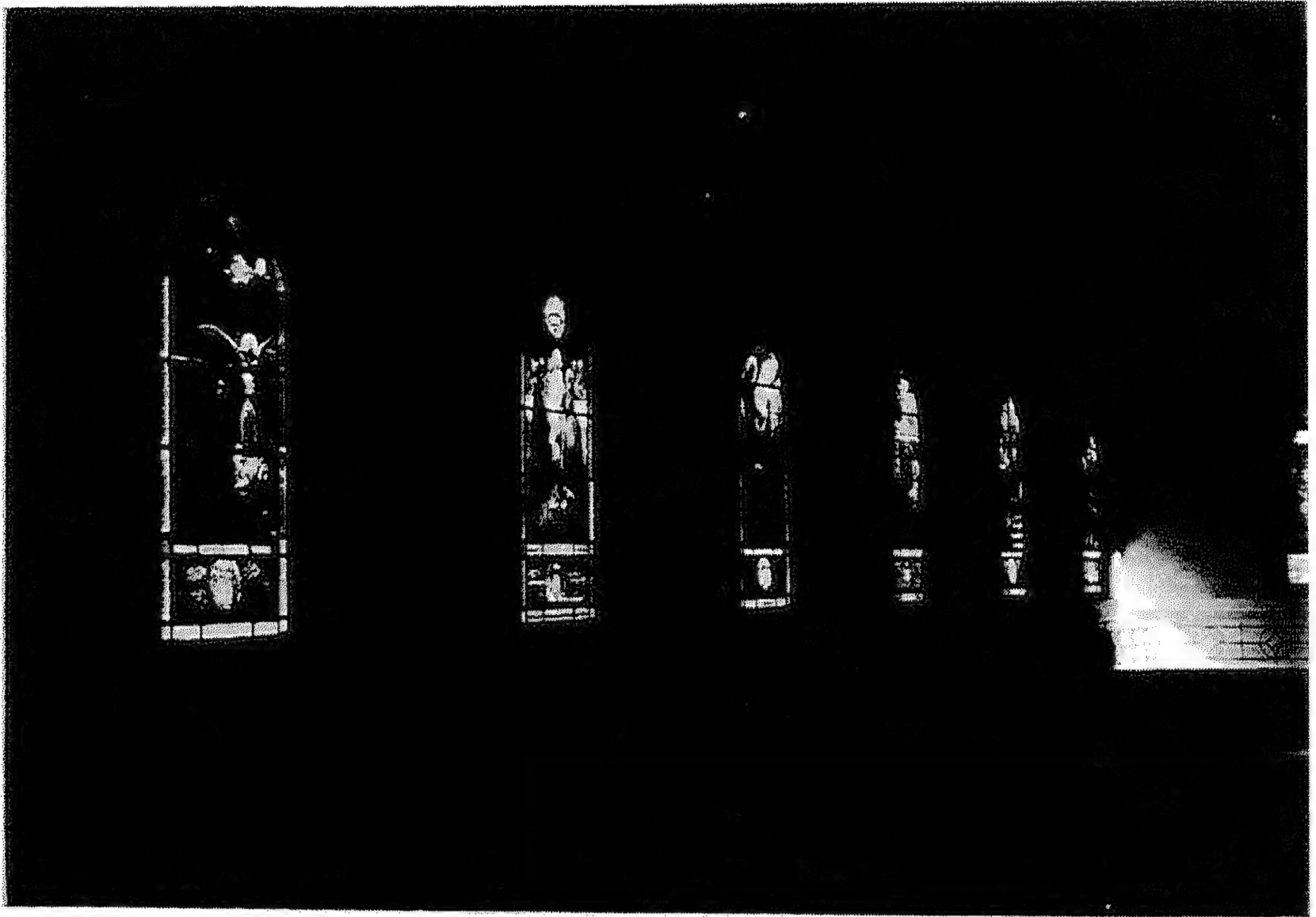


(شكل ١٩٧) زجاج ملون بإحدى نوافذ المجموعة السفلية
بالرواق الأيمن للمذبح الرئيسي

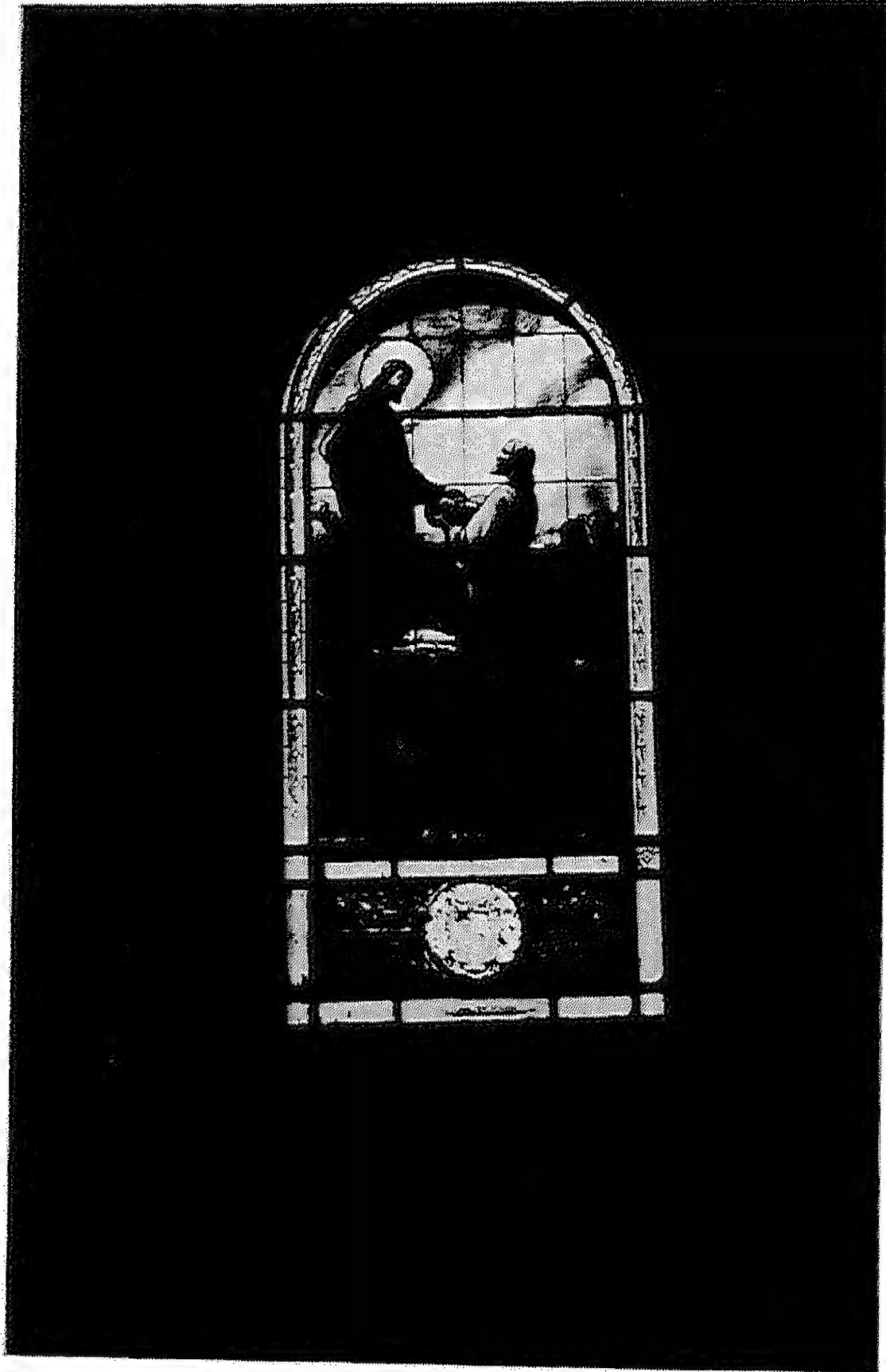


(شكل ١٩٨) زجاج ملون بإحدى نوافذ المجموعة السفلية

بالرواق الأيسر للمذبح الرئيسي



(شكل ١٩٩) مجموعة الزجاج الملون العلوية بالناحية اليمنى من الكنيسة

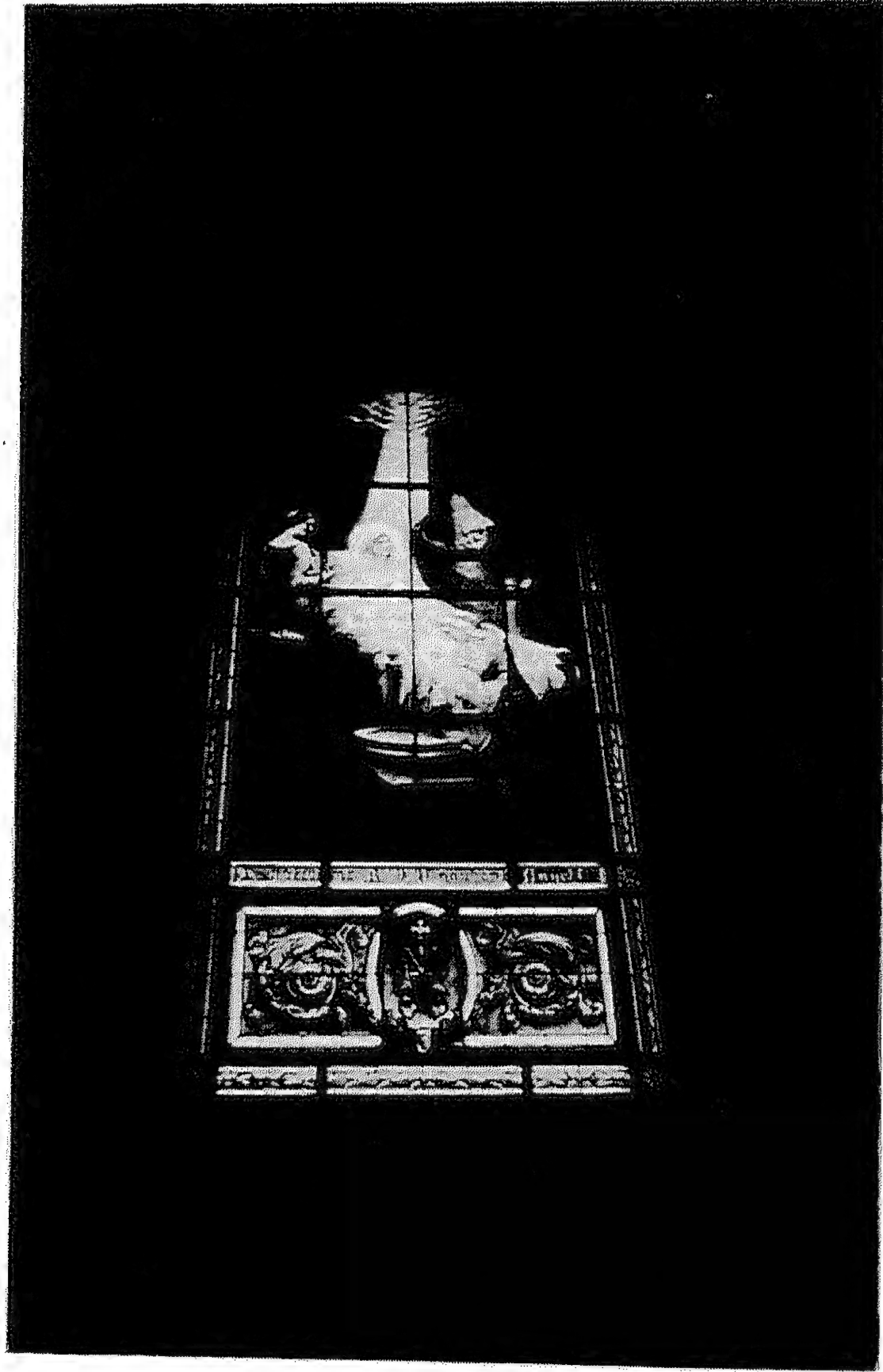


(شكل ٢٠٠) زجاج ملون بإحدى توافذ المجموعة العلوية بالفاحية اليمنى

المنطقة الشمالية



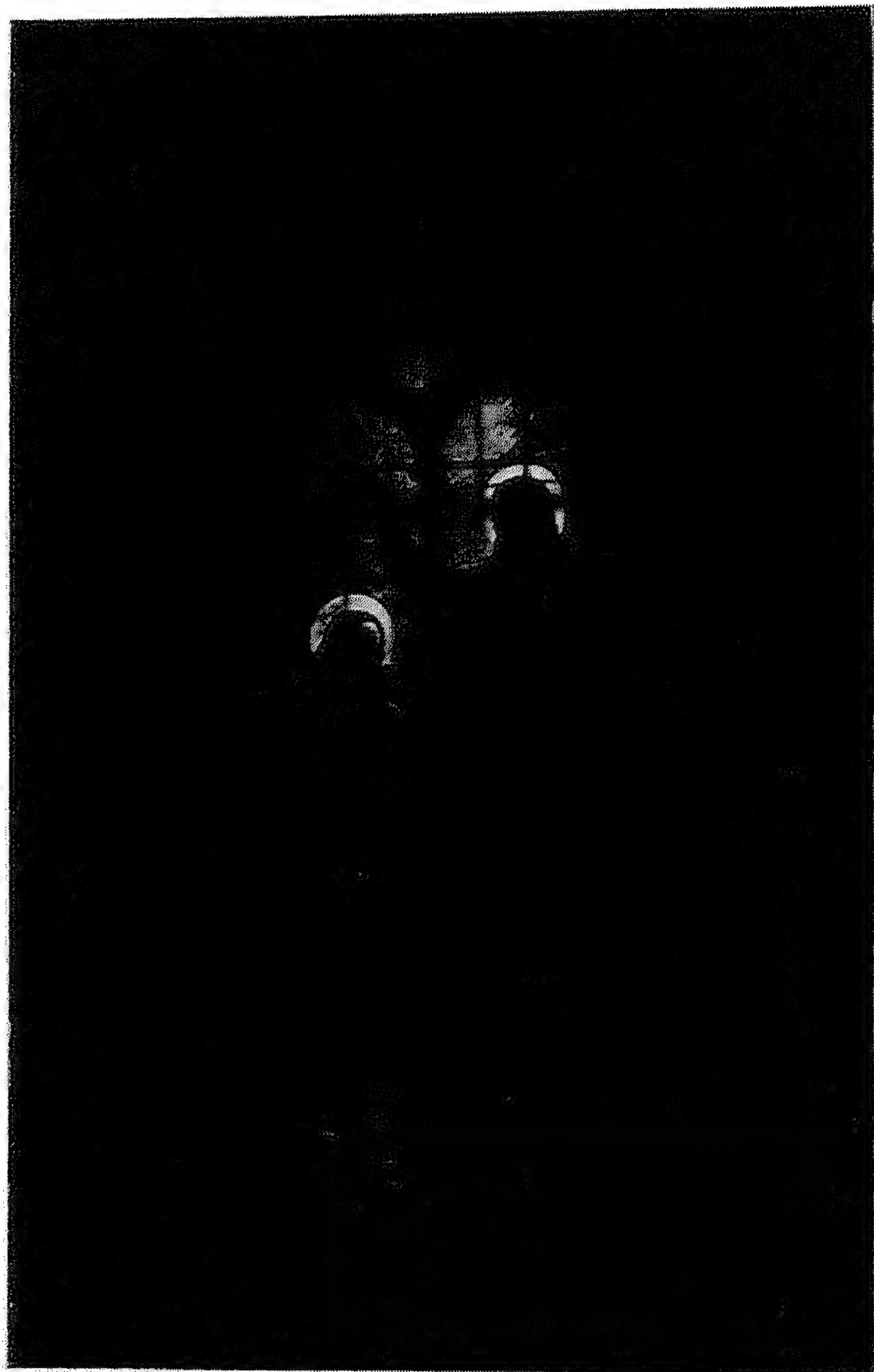
(شكل ٢٠١) زجاج ملون بالهيكال الجانبى الأيمن للمذبح الرئيسى



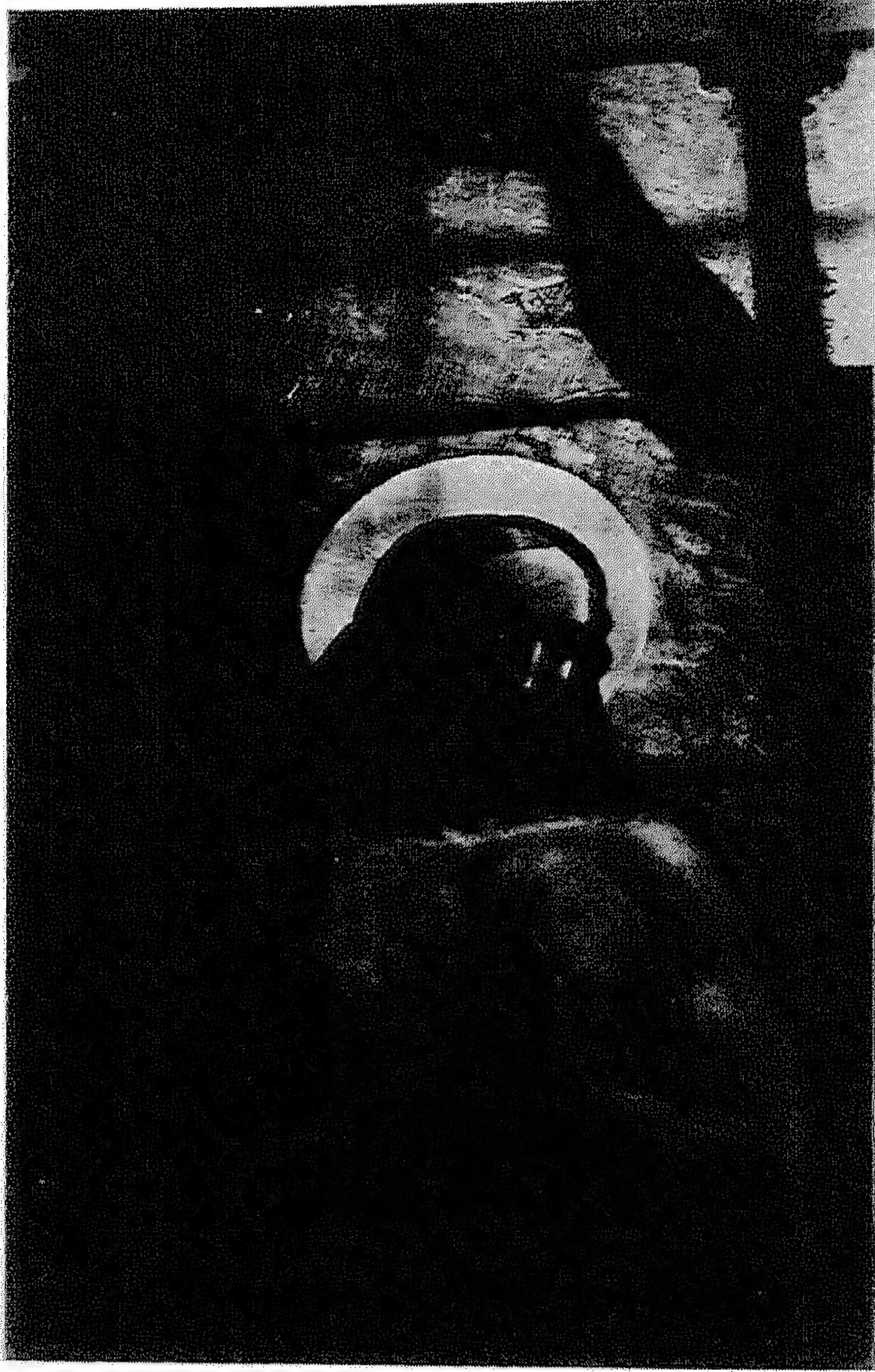
(شكل ٢٠٢) منظر مقرب للنافذة السابقة



(شكل ٢٠٣) تفصيلية من العمل السابق



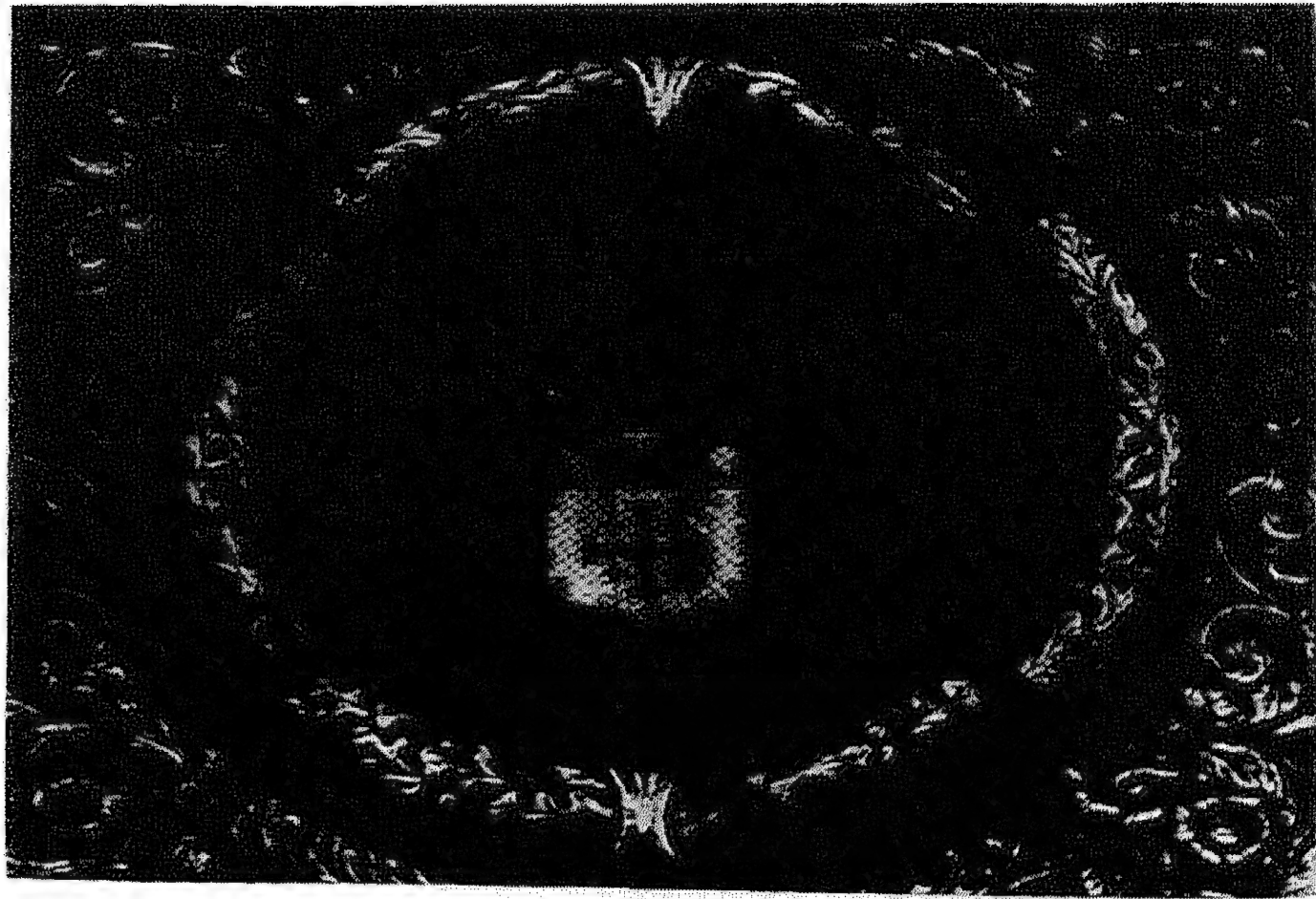
(شكل ٢٠٤) زجاج ملون في خلفية ركن التعميد



(شكل ٢٠٥) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ٢٠٦) زجاج ملون بمنطقة الهيكل الرئيسي



(شكل ٢٠٧) رمزى الأراضى المقدسة وراهبنة الفرنسيسكان

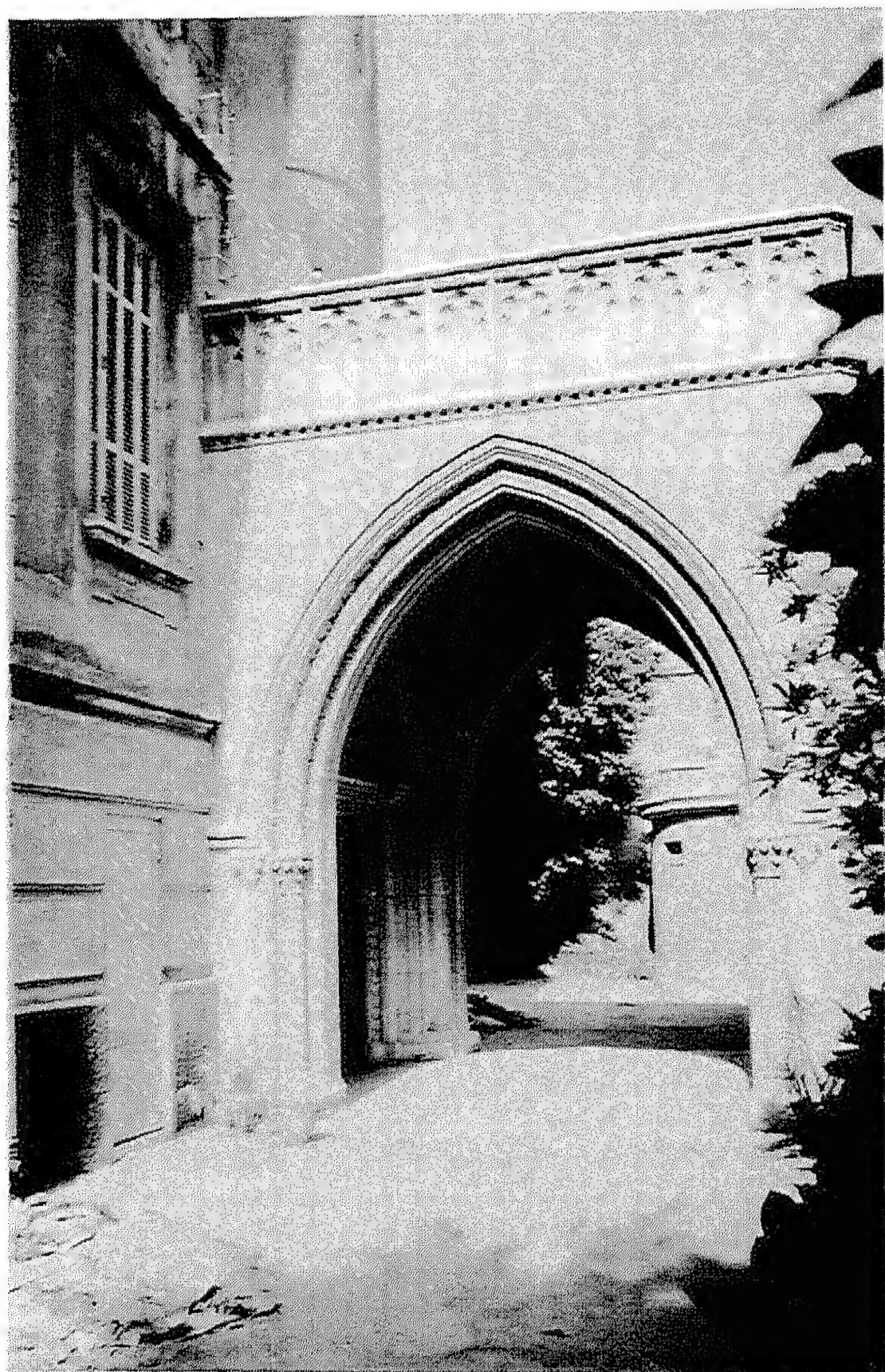
فى الجزء السفلى من النافذة السابقة



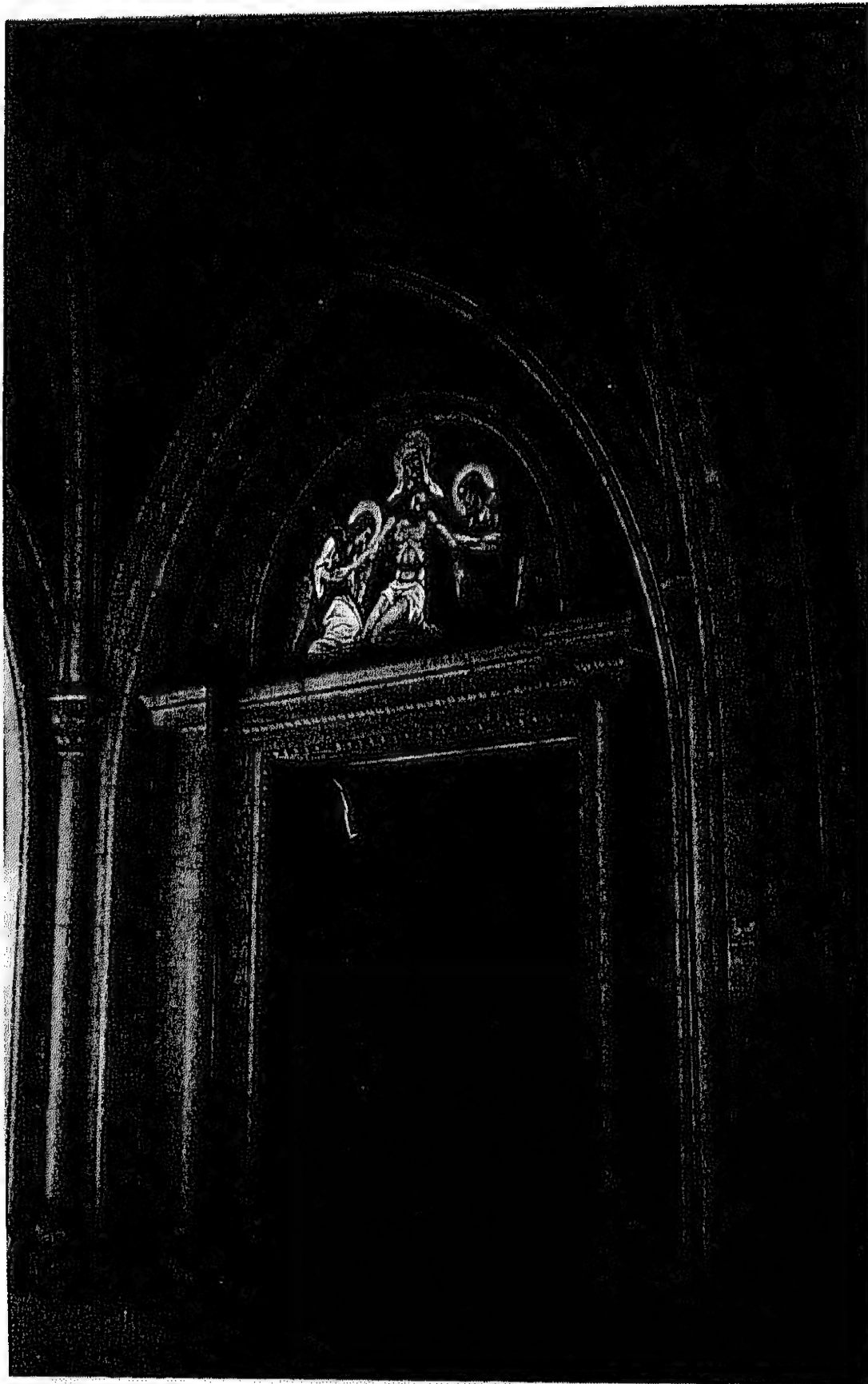
(شكل ٢٠٨) درع القتال coat of arms من نافذة بلجيكية ١٨٩٠م



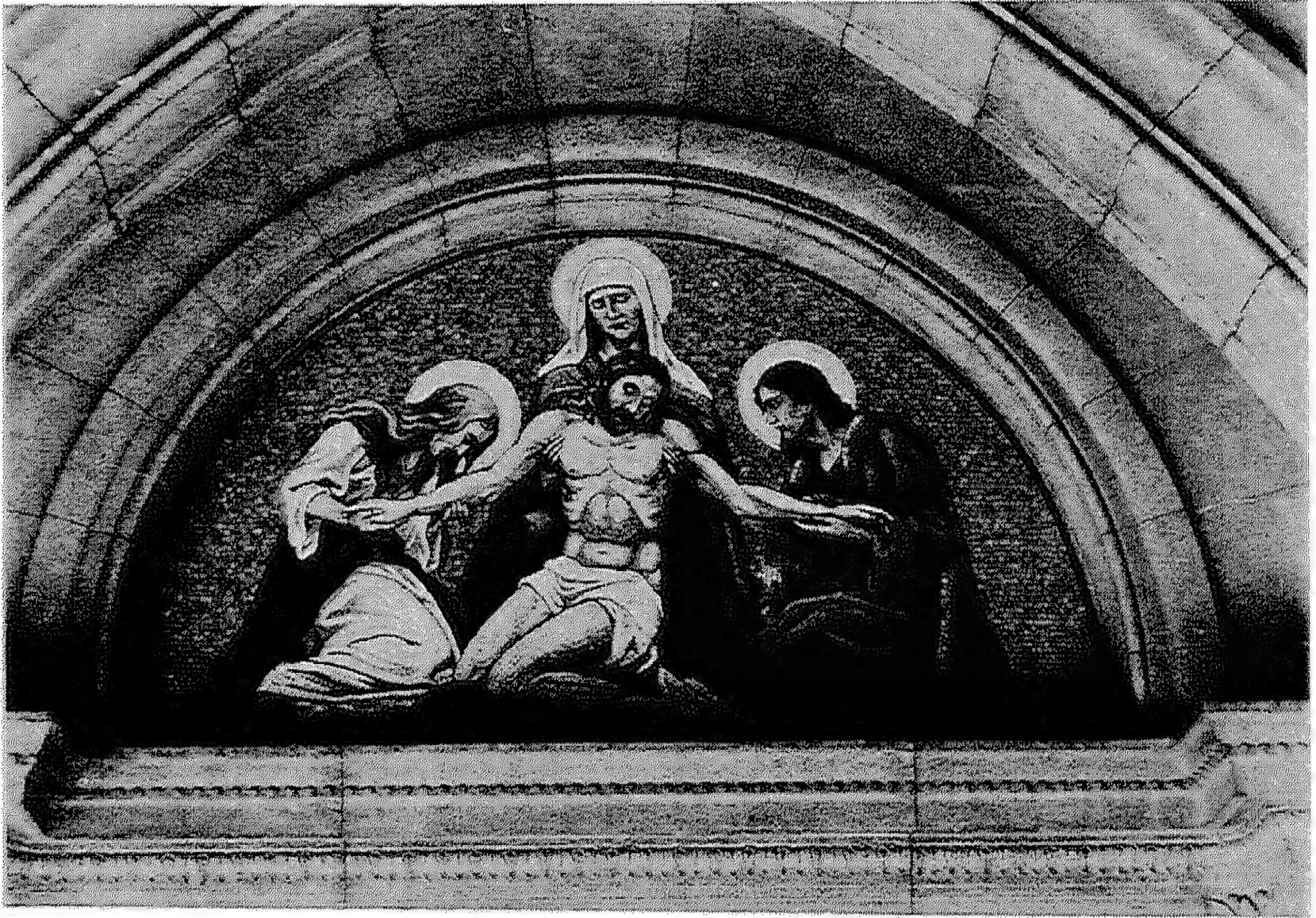
(شكل ٢٠٩) تفصيلية من إحدى النوافذ بالكنيسة ويظهر في الجزء السفلي من الدائرة توقيع المصمم المحفور بالزجاج



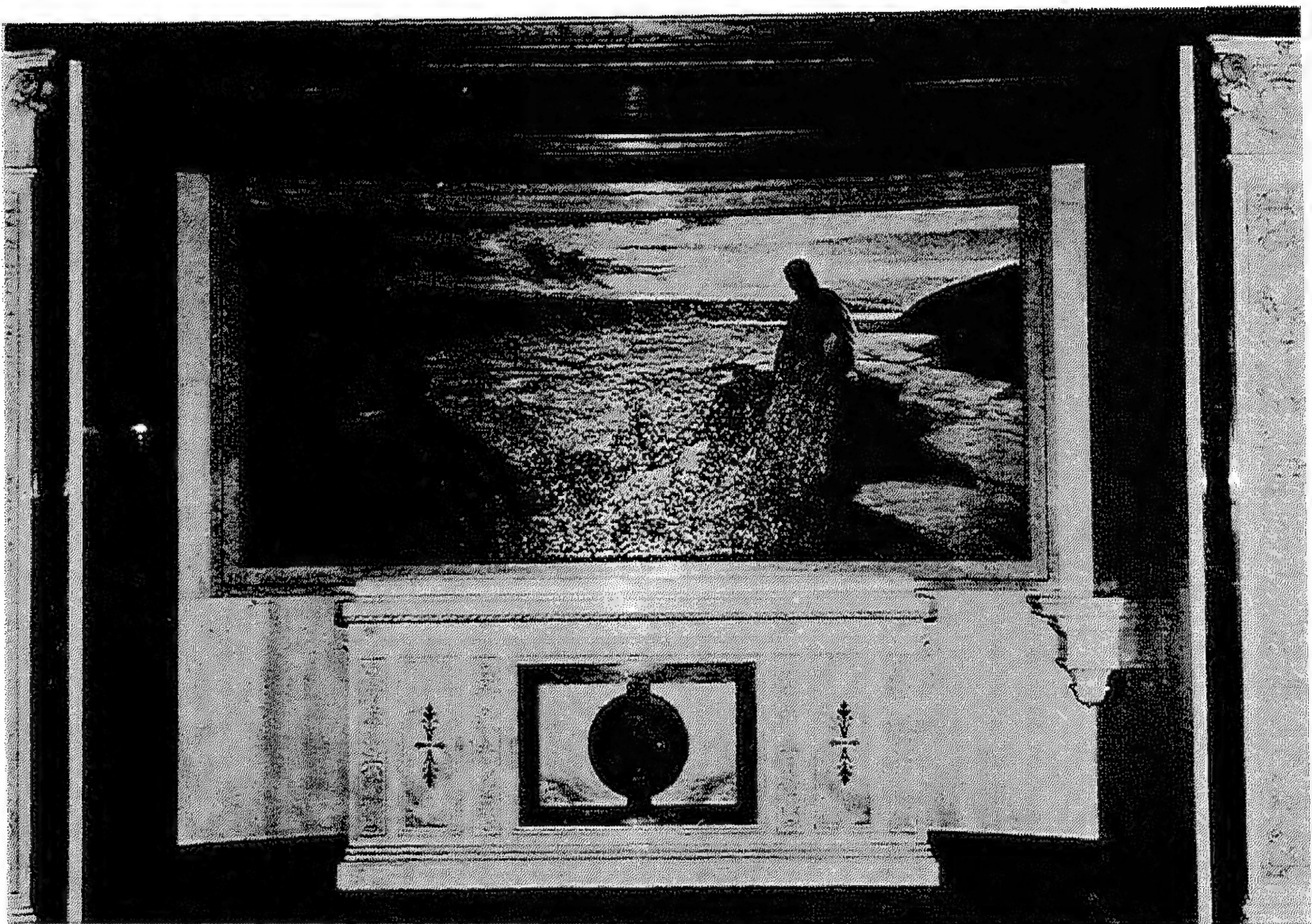
(شكل ٢١٠) بوابة الكنيسة الصغيرة الخلفية لكنيسة القلب المقدس



(شكل ٢١١) فسيفساء أعلى باب الكنيسة الخلفية



(شكل ٢١٢) منظر مقرب للعمل السابق



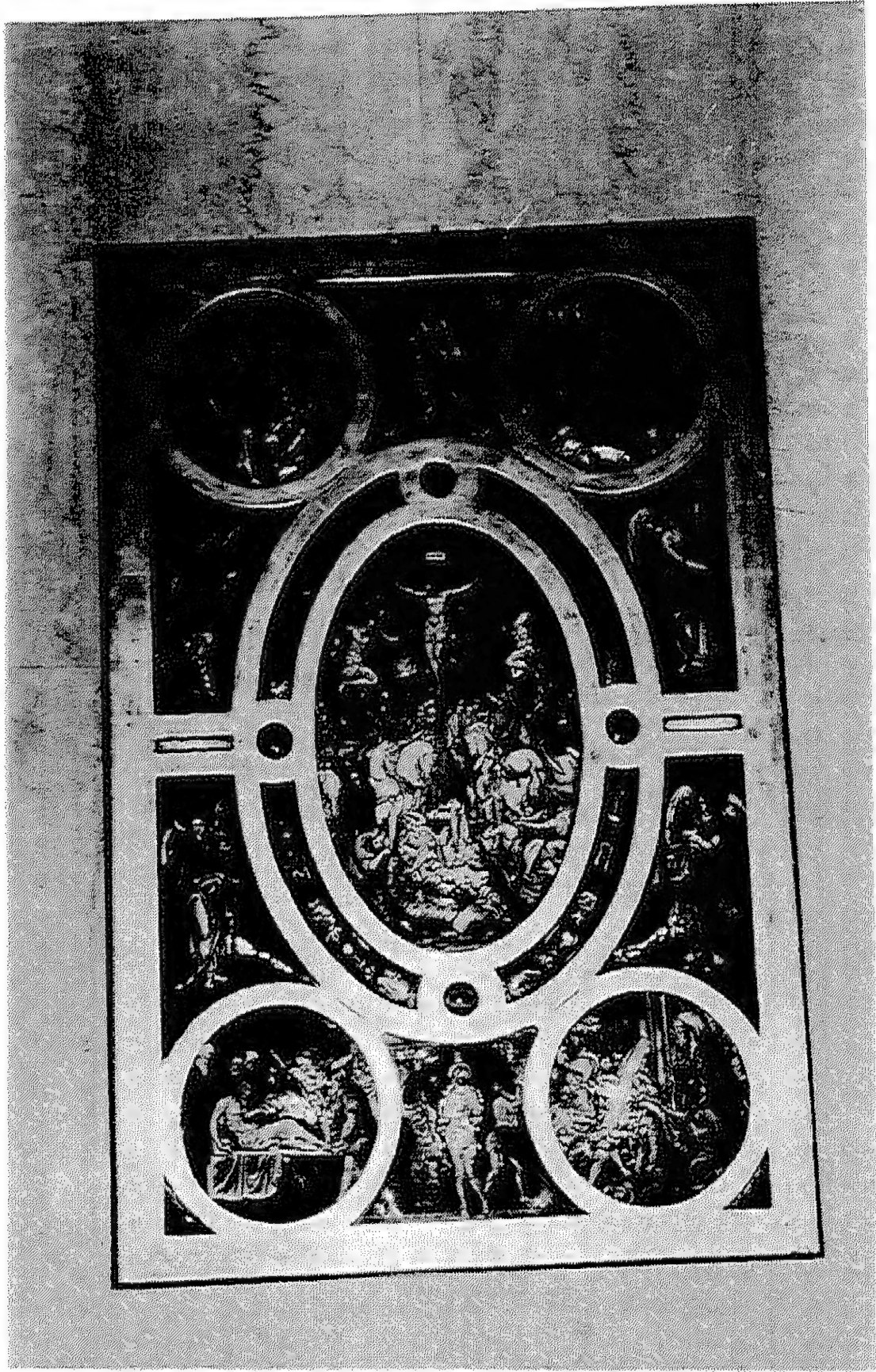
(شكل ٢١٣) لوحة من القسيفساء في خلقيّة مذبّح الكنيسة الخلفيّة



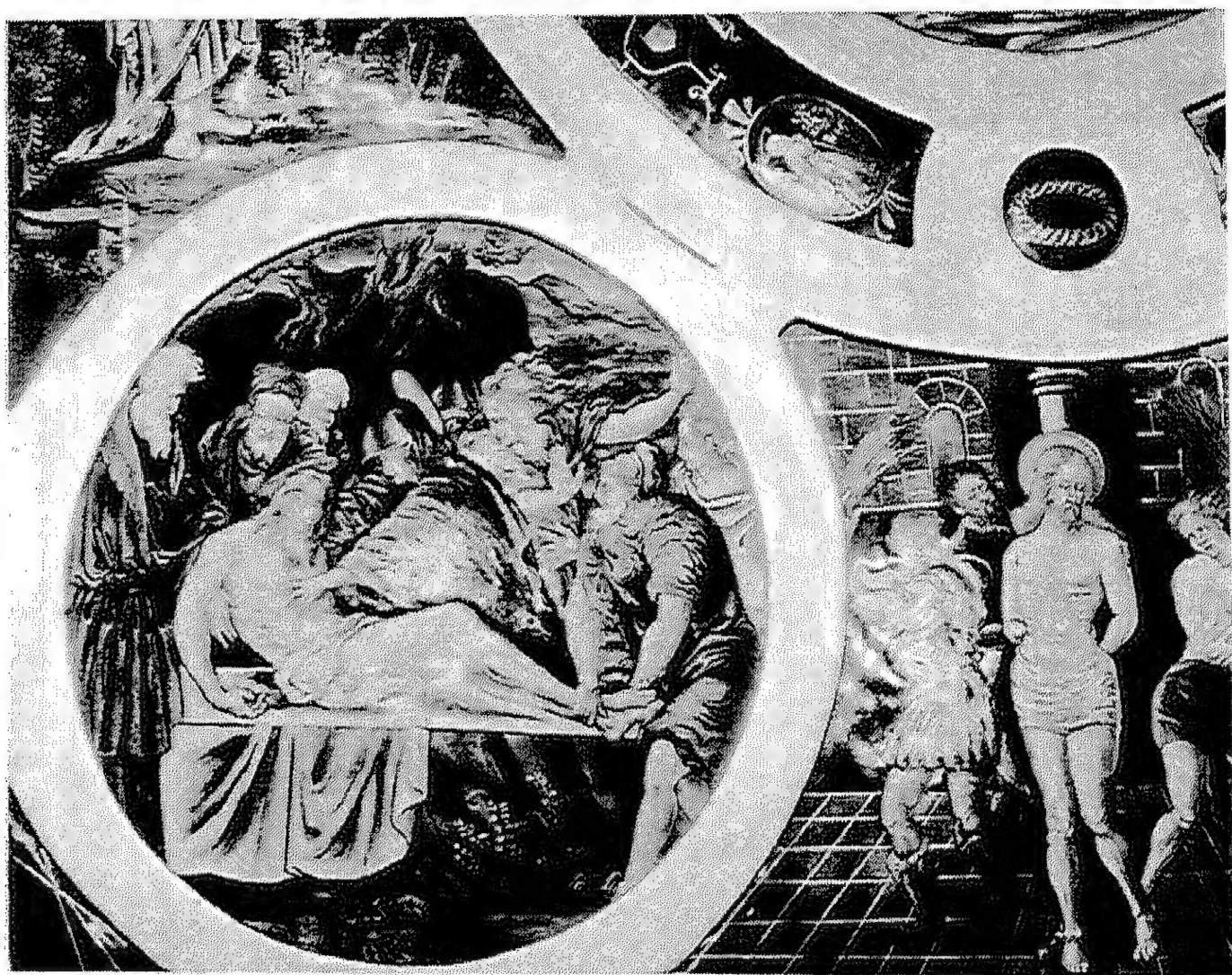
(شكل ٢١٤) تفصيلية من العمل السابق



(شكل ٢١٥) تفصيلية أخرى من العمل السابق



(شكل ٢١٦) لوحة من التصوير على سطح معدني مطروق



(شكا، ٢١٧) تفصيل من العما، السابقة



(شكل ٢١٨) تفصيلية أخرى من العمل السابق



(شكل ٢١٩) لوحة من الفسيفساء بالمشغل الملاحق بالكنيسة



(شكل ٢٢٠) تفصيلية من العمل السابق

كنيسة مدافن اللاتين الكاثوليك

تعتبر كنيسة مدافن الكاثوليك اللاتين من الكنائس القديمة بالمدينة .. حيث تعود لأكثر من مائة عام .. كما أن الأرض التي تشغلها هذه المدافن قد خصصت لها منذ أكثر من مائتي عام .. وذلك حسب ما ذكره الأستاذ ميشيل خورى المسئول الإداري عن المدافن .. والكائنة بطرق الحرية بمنطقة باب شرق المدينة .

والكنيسة نفسها لا تحمل قيمة فنية عالية .. حيث أنها صغيرة المساحة قد أقيمت على النهج الأوروبي في هذا الوقت من حيث شكلها .. لتقى بالغرض الأساسى منها وهو إقامة الصلوات على المتوفى قبل دفنه .. ولتكون ملائمة للجمع بين أقرباء المتوفى في صلاتهم عليه . أما المقابر ذاتها فهي مليئة بالأعمال النحتية التي أقامها أصحاب المدافن كأنصاب تذكارية .. وكثير منها ما يعتبر قطعاً من الأعمال الفنية عالية القيمة .. هذا بالإضافة إلى الكثير من الأعمال التي قد سرقت ونهبت طوال الأعوام الماضية .. حيث أن العديد منها قد صنع من مختلف أنواع الرخام الخام وخاصة الكرامة .. وقد قامت العديد من أسر الجالية اللاتينية بجلب الأنصاب والتماثيل الخاصة بهم من أوروبا بما تحويه القبور من رفات لأجدادهم .. وذلك عندما قرر الكثير منهم الاستقرار الدائم بالبلاد .. وخاصة هؤلاء الذين عاصروا الفترة موضوع البحث .

والجدير بالذكر أن كنيسة هذه المدافن كانت تابعة هي الأخرى للأراضي المقدسة .. حيث تحمل واجهتها الرمز الخاص بالأراضي المقدسة .. ومن الداخل يتميز الإيوان الرئيسى بثلاثة من العقود النصف دائرية بالسقف .. تتخللها عقود مدببة تتقاطع في المنتصف (الشكل ٢٢١ ص ٣٩٢) .. وعلى الجانبين ستة عقود نصف دائرية تفصل ما بينها أعمدة كورنثية مرتكزة إلى الجدران .

وأهم ما يدعو الى تناول هذه الكنيسة في البحث هي تلك الأعمال التي تتوسط العقود الجانبية بها .. حيث أن كلا منها تتوسطه لوحة جدارية من الفسيفساء المنفذة بخامة الأزملتى Smalti .. (الشكل ٢٢٢) .

ونظراً لقلة أعمال الفسيفساء التى أنجزت فى المدينة فى الفترة موضوع البحث بالمقارنة بباقي التقنيات التى استخدمت فى فنون التصوير الجدارى .. تعتبر اللوحات الموجودة بهذه الكنيسة من أهم أعمال الفسيفساء الموجودة بالمدينة .. كما نستطيع من خلال نماذج مثل هذه الأعمال التى تناولها البحث أن نقول أن الطائفة اللاتينية بالمدينة كانت من أكثر الطوائف التى اهتمت بأعمال الفسيفساء وحاولت استخدامها قدر المستطاع فى تجميل عمارتها .. وقد كانت حريصة على تنفيذ أفضل المستويات المتاحة آنذاك .

والجديد فى أعمال الفسيفساء بهذه الكنيسة أنها تحمل فى مضمونها نوعية جديدة من الموضوعات .. فهى تخص فى رسالتها عالم الأموات والآخرة والحساب والثواب وما إلى ذلك من أفكار وعقائد مرتبطة بالموت وما بعده .. وجميعها بالطبع تفرضها الوظيفة التى تقوم بها العمارة ذات الطابع الجنائزى .

كما أن الأعمال تتميز بحس فنى راق من حيث التصميم والتصوير والتقنية .. ولكنها للأسف لا تحمل توقيعاً يشير إلى الفنان أو الورشة التى قامت بتنفيذها ، إلا أن العائلة التى قد تبرعت لإقامة هذه الأعمال قد دُونَ إسمها على الجدران وهى عائلة لاتينية تحمل اسم جالييتسو فيجانو Galeazzo Vigano ..

واللوحة الأولى على يمين المذبح (الشكل ٢٢٣) تمثل اثنين من الملائكة وهما ينفخان فى الأبواق كناية عن يوم الدينونة أو البعث .. وفى الخلفية صليب لاتينى الشكل تنبعث منه أشعة من النور .. بينما تشغل أجنحة الملاكين فراغاً .. بشكل يؤكد على اتجاه الصليب الطولى فى الخلفية .. مع بعض الكتابات اللاتينية الطولية على جانبي اللوحة .. كما تظهر الملائكة وكأنها فوق السحب التى عبر عنها الفنان بدرجات رقيقة جداً من الأبيض والرماديات .. وتصل مساحة التصميم إلى حوالى ٣×٢ متر.

أما العمل الثانى وهو أيضاً على يمين المذبح .. فهو الآخر يعبر عن يوم الدينونة وكأنه يكمل الصورة التى عبر عنها الفنان فى العمل السابق (الشكل ٢٢٤) .. حيث تظهر الهياكل العظمية وقد بدأت فى النهوض من قبورها تلبيةً للنداء الإلهي .. بينما يدل وجود شخص يتمثل

فى الرجل ذى العباءة على يسار اللوحة على أن يوم البعث سوف يأتى وما زالت الحياة موجودة على وجه الأرض .. بينما تراقب الملائكة المشهد من السماوات .. أما الشخصية المقدسة التى تظهر فوق السحب فهى غير معروفة إلا أنها من المرجح أن تكون إشارة الى سيدنا آدم *، وينقسم التصميم فى هذا العمل إلى جزئين وهما السماء ومن فيها والأرض ومن عليها .. وتبلغ مساحة العمل حوالى ٣×٢,٥ متر

وفى العمل الثانى على يسار المذبح (الشكل ٢٢٥) والذى تصل مساحته أيضا الى ٣×٢,٥ م تقريبا .. يصور فيه الفنان مشهد (بعد النزول من على الصليب) .. حيث يستلقي السيد المسيح على الأرض بعد أن أنزل من على الصليب .. وبالرغم من أن السيد المسيح موجود بالثلث السفلي من التصميم .. إلا أن ذلك لم يفقده البؤرة الأساسية للعمل .. حيث أن الفنان قد أضفى على جسده حسا رفيع المستوى من النور والوهج والشحوب فى آن واحد .. مما أكد على أهمية العنصر الأساسى بالتصميم وهو السيد المسيح ...

ثم صور الفنان العذراء مريم والقديسة ماريا المجدلانية والقديس يوحنا اللاهوتى دون وضع حالات من النور حول رؤوسهم وهو بالشىء الغير معهود .. فكأنه يؤكد على القدسية العظمى فى هذا المكان الذى يمر عليه الإنسان قبل المثلوى الأخير ..

ثم تابع الفنان اهتمامه بالتفاصيل الأخرى مثل إكليل الشوك الملقى بجوار السيد المسيح .. والخلفية بما فيها من أشجار وبيوت وهضاب وما إلى ذلك .. وتوضح لنا التفصيلية (بالشكل ٢٢٦) مدى الدقة والمهارة التى تتمتع بها أيدي الفنان الذى نفذ الأعمال .. كما نلاحظ الخط الخارجى الذى حدد به الأشكال وهو ما يذكرنا بالأسلوب المتبع فى لوحة الفسيفساء التى تمثل القديس أنطونيوس البدوانى بكنيسة القلب المقدس .. التى سبق وتناولناها من قبل .. وهو ما يشير الى أن العاملين من الممكن أن يكونا لنفس الفنان ...

* وبالرغم من أن الموضوعات التى تتناولها أعمال الفسيفساء جميعا بهذه الكنيسة تعبر عن الموت والبعث والحساب .. إلا أن الفنان قد نجح فى صبغ جميع الأعمال بروح الرهبة والخشوع وليس الخوف والكآبة .. فالألوان تتميز بالتعدد والتدرج .. كما تمتلئ بالحيوية .. وخاصة

* - كما تذكر الأخت جوليت نعيم مرشد - كلية (المير دى ديوب) بالاسكندرية ، حديث شخصى (٢٠٠٠/١٠) إذن بالإشارة إليها .

تلك التى تمثل الملابس .. وإذا أخذنا مثالا على ذلك نجد أن فى العمل الأخير قد جعل الفنان الدرجات اللونية بالملابس التى ترتديها كل من العذراء مريم وماريا المجدلانية ألوانا قوية مقعمة بالحيوية والنضارة .. وهكذا فى عناصر أخرى كثيرة .

والحقيقة أن هذه الأعمال قد أضفت هذه الروح على المكان كله .. حيث أن بدونها لأصبحت الكنيسة فعلا تشوبها روح الكآبة والتشاؤم وما إلى ذلك من مشاعر وأفكار مرتبطة بالموت.

وهى تؤكد على إمكانية استخدام الفن فى أى من مجالات الحياة .. حتى وإن كانت هذه المجالات مرتبطة بالموت .. تماما كما حدث فى أعمال تاريخ الفن التى تعود إلى حضارات العالم القديمة .



(شكل ٢٢١) منظر عام لكنيسة مدافن الكاثوليك اللاتين بالداخل



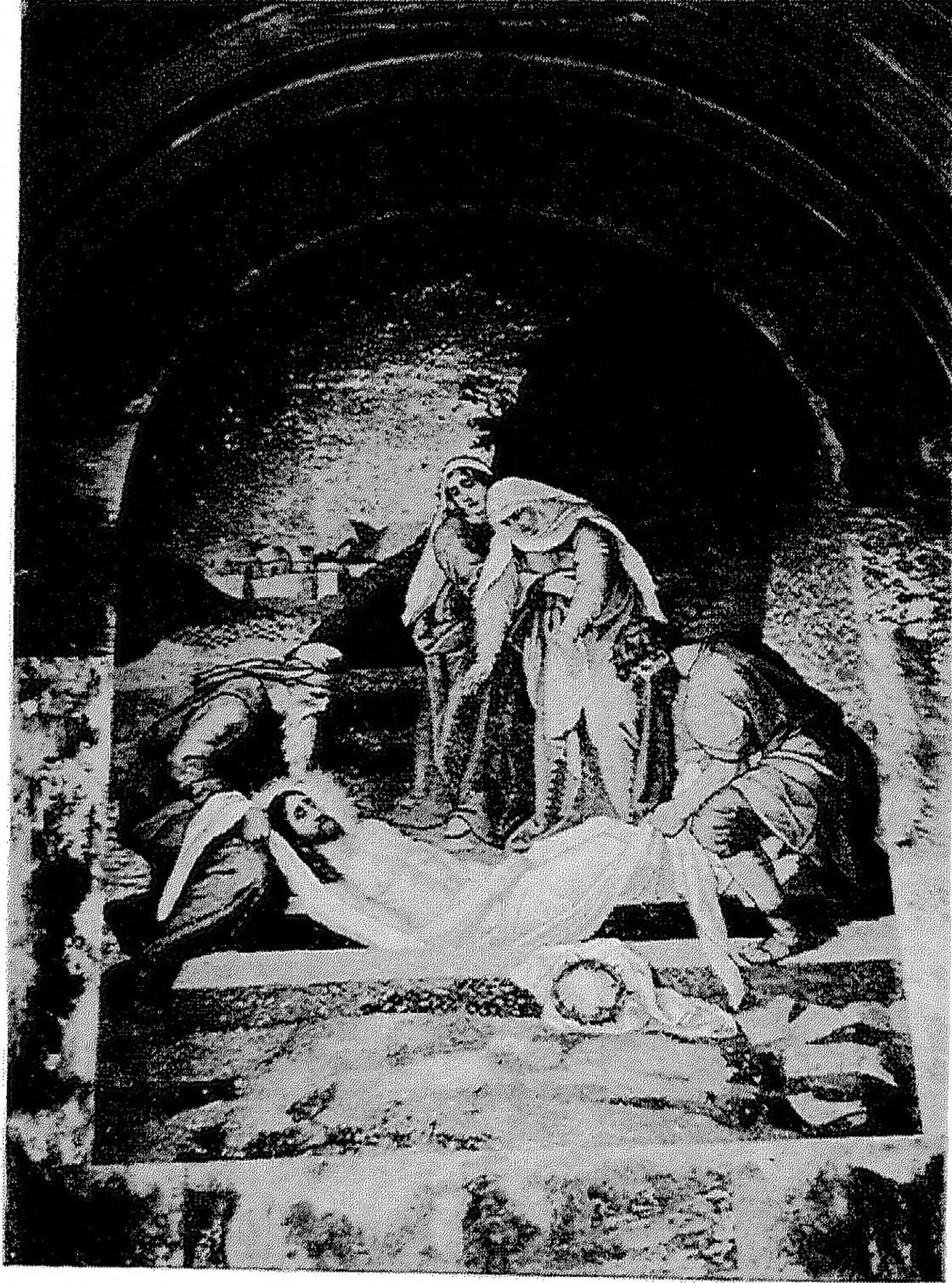
(شكل ٢٢٢) العقود الجانبية بالكنيسة تتخللها أعمال القسيفساء



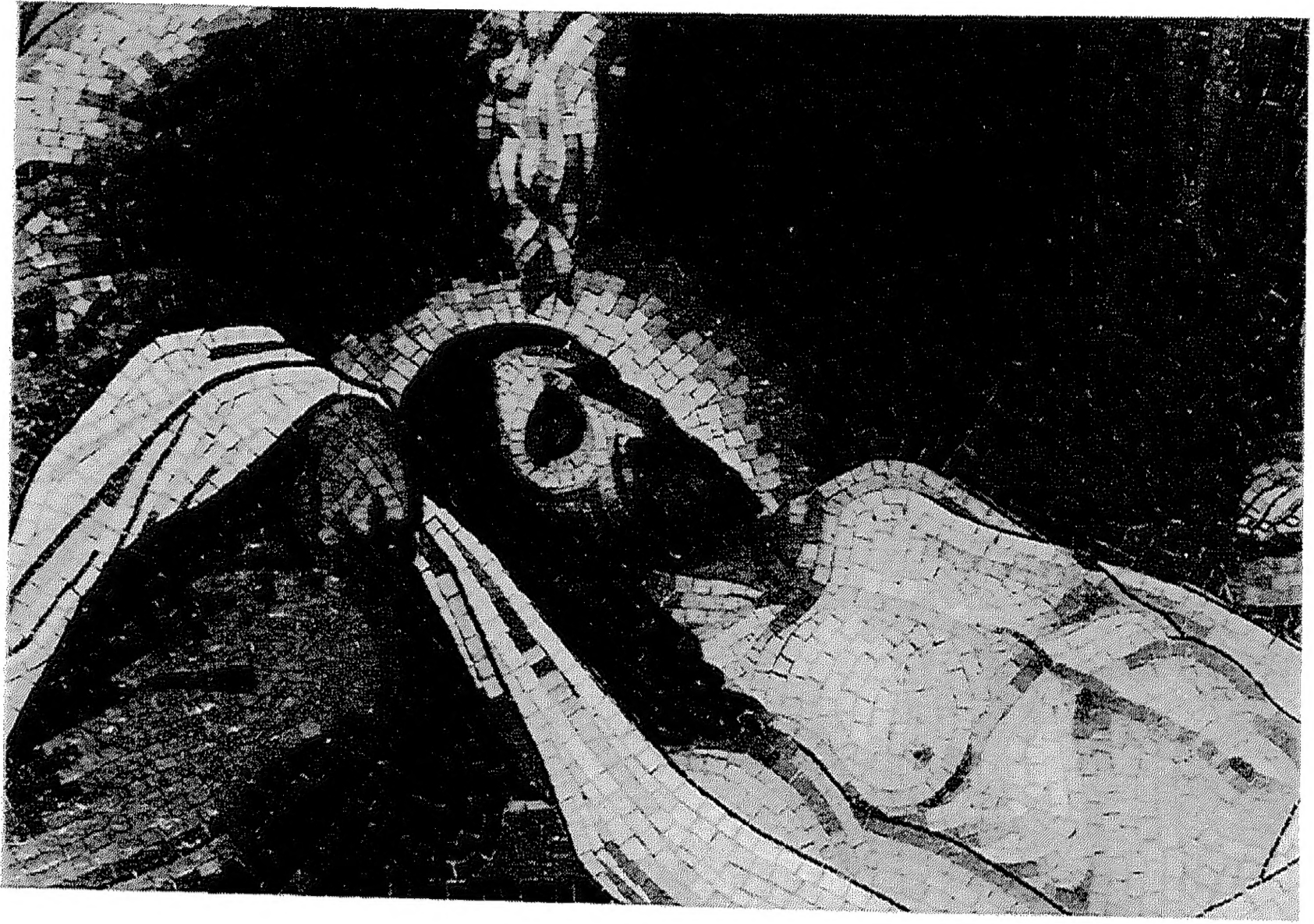
(شكل ٢٢٣) فسيفساء العقد الأول بالناحية اليمنى للمذبح



(شكل ٢٢٤) فسيفساء العقد الثاني بالناحية اليمنى للمذبح



(شكل ٢٢٥) فسيفساء العقد الثاني بالناحية اليسرى للمذبح



(شكل ٢٢٦) تفصيلية من العمل السابق

